

**UNIVERSITÉ TOULOUSE 2 JEAN-JAURÈS**

Département de musicologie

**Un processus d'appropriation musicale  
au XVI<sup>e</sup> siècle**

**Étude des sources concordantes de la *Première Fantaisie*  
pour luth d'Albert de Rippe**

**Morgan MARQUIÉ**

Juillet 2016

*Mémoire de Master 2 Recherche – Musique*

**SOUS LA DIRECTION DE :**

**Philippe Canguilhem**



# Remerciements

Je tiens à rendre hommage à Jean-Christophe Maillard, disparu durant la préparation de ce mémoire. Les riches savoirs transmis durant mes études et ses précieux encouragements me furent d'une grande aide aux débuts de ma spécialisation.

Je remercie Philippe Canguilhem, d'abord pour m'avoir grand ouvert la porte du monde de la musique de la Renaissance, puis pour m'avoir guidé avec tant d'efficacité durant ces deux années.

Je remercie Béatrice Pornon pour son enseignement des secrets du luth, source de ma connaissance des spécificités de cette musique.



# Sommaire

|  |    |
|--|----|
| Remerciements.....   | 3  |
| Remarques.....   | 7  |
| Introduction.....  | 9  |
| Partie I – Sources de la Première Fantaisie d'Albert de Rippe.....                           | 14 |
| A – Imprimés.....  | 15 |
| B – Manuscrits.....  | 18 |
| C – Présentation des hypothèses.....   | 21 |
| Partie II – Analyse comparative des sources.....   | 26 |
| A – Transcription des tablatures.....  | 26 |
| B – Démarche d'analyse.....  | 30 |
| C – Variations structurelles.....  | 31 |
| D – Variations de la polyphonie.....   | 42 |
| E – Variations dans l'utilisation des chœurs.....  | 68 |
| Synthèse de l'analyse.....   | 76 |
| Partie III – Réalisations variables d'une fantaisie pour luth.....                           | 77 |
| A – Synthèse des paramètres variés dans les différentes sources.....                         | 77 |
| B – Improvisation d'une fantaisie.....   | 81 |
| Conclusion.....  | 85 |
| Bibliographie.....   | 87 |
| Annexes.....   | 89 |
| Transcription comparative des quatre sources de la Première Fantaisie d'Albert de Rippe..... | 93 |



# Remarques

Tous les numéros de mesures indiqués dans les analyses de ce mémoire correspondent à ceux de la transcription comparative des sources.

Les registres de voix sont indiqués en latin : *superius* = soprano, *altus* = alto, *tenor* = ténor, *bassus* = basse.

Les hauteurs de notes indiquées se référeront au *la*<sub>3</sub> à 440 Hz.

Lorsque nous nous référerons aux sources de la *Première Fantaisie* dans le corps de texte nous emploierons les abréviations de J. -M. Vaccaro :

F I            Imprimé M. Fezandat et G. Morlaye.

LB I           Imprimé R. Ballard et A. Leroy.

U 87           Uppsala manuscrit 87.

M 266         Munich manuscrit 266.





## Introduction

Ce mémoire a pour vocation de proposer une réflexion autour du processus de création du genre musical de la fantaisie pour luth, dans le but de permettre une démarche d'interprétation de ces œuvres en adéquation avec la volonté artistique des luthistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Les différents axes de recherche entrepris par la musicologie ne répondant pas entièrement aux spécificités propres à ce genre et nécessitant d'être renouvelés, nous nous projeterons dans la recherche d'une définition plus précise du processus de création d'une fantaisie pour luth en nous appuyant sur une analyse comparée des sources concordantes de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe (ca. 1500 – 1551), prenant en compte la dimension tactile de la réalisation d'une tablature de luth.

La production musicale française de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle se caractérise d'abord par un développement important de la polyphonie. Les techniques de composition reflètent alors chez les compositeurs une conception fondamentalement vocale de l'écriture musicale fondée sur le principe d'une autonomie de chaque voix constituant l'ensemble polyphonique, correspondantes à des registres différents. Cette conception de l'écriture musicale, théorisée dans les traités de contrepoint et mise en pratique par les compositeurs de musique vocale, se répercute sur un répertoire instrumental ne cessant de s'accroître depuis l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle grâce au développement de l'imprimerie musicale.

Le luth est alors décrit comme l'instrument idéal : sa technologie lui permet de rendre le complexe des voix polyphoniques indépendantes tout en ayant certaines qualités acoustiques soutenant l'expressivité de la musique. Ainsi, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, son répertoire prend une importance considérable. Il se singularise par une quantité extraordinaire de tablatures<sup>1</sup> au sein d'une variété de genres musicaux se distinguant, globalement, en trois catégories : les mises en tablature de modèles vocaux (chansons, motets, madrigaux...), les « suites » de danses (pavanes, gaillardes, saltarelles...) et les formes libres (fantaisie ou *ricercar*<sup>2</sup>).

---

1        NESS, Arthur J., *The Herwarth lute manuscripts at the Bavarian State Library, Munich*, Ph. D. diss., New York University, 1984, Introduction, p 3. Le musicologue avance le nombre de 50 000 pièces.

2        La musicologie n'étant pas parvenue à proposer de distinctions musicales significatives entre ces deux termes, nous les considérerons comme synonymes.

Les spécificités musicales des fantaisies pour luth peuvent être représentatives de certains aspects conceptuels de la création artistique des musiciens de la Renaissance. Contrairement aux autres genres musicaux du XVI<sup>e</sup> siècle, la fantaisie ne s'associe à aucun modèle formel pré-établi, elle est de forme libre. Chaque fantaisie est ainsi composée d'une structure unique se déroulant au fur et à mesure de sa réalisation. Cette spécificité, alimentant la notion de liberté dans notre représentation de la conception créatrice des musiciens de la Renaissance, s'associe à une écriture polyphonique particulièrement rigoureuse vis-à-vis de principes issus d'une musique vocale. Enfin, les nombreuses fantaisies pour luth nous étant parvenues montrent une connaissance approfondie des luthistes des possibilités de leur instrument, dont ils utilisent certaines particularités à des fins créatrices.

Le répertoire pour luth Renaissance est exclusivement noté en tablature. Ce système de notation permettant de figurer précisément le geste du musicien, nous observerons certaines corrélations entre des choix d'écriture polyphonique et des choix instrumentaux. La pratique et l'étude de ces tablatures indiquent souvent des choix musicaux significatifs des limites instrumentales du luth dans l'application à l'instrument d'une polyphonie rigoureuse, le compositeur devant proposer un doigté permettant une réalisation pratique de l'ensemble polyphonique sur un instrument présentant certaines contraintes organologiques. Ces spécificités instrumentales sont parfois associées à des choix instrumentaux pouvant être liés à une exploitation particulière des possibilités sonores et expressives du luth. Ainsi, nous verrons que ce répertoire peut-être représentatif de l'importance accordée par les luthistes du XVI<sup>e</sup> à la dimension pratique de la réalisation instrumentale de leurs œuvres.

Albert de Rippe (ca. 1500 – 1551), luthiste issu du milieu de Mantoue, entre à la cour de François 1<sup>er</sup> en 1528 et obtient rapidement le prestigieux titre de valet de chambre du Roi qu'il conserva jusqu'à sa mort, survenue au début du règne d'Henri II. Il est alors l'un des musiciens les mieux rémunérés de la cour de ces deux rois successifs, désirant garder à leur service l'un des virtuoses les plus réputés de son temps. La *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe est représentative des particularités musicales développées par le luthiste dans l'ensemble de son œuvre. Il s'agit d'une œuvre aux proportions exceptionnelles par rapport à l'ensemble de la musique instrumentale du XVI<sup>e</sup> siècle, sa réalisation nécessitant près de dix minutes.

La *Première Fantaisie* présente une écriture polyphonique très développée, intégrant de deux à six voix mélodiques indépendantes simultanées (le maximum possible sur un luth Renaissance)<sup>3</sup>. Une telle « densité » de la polyphonie provoque un apport de contraintes gestuelles provoquées par les particularités organologiques du luth, nous développerons cet aspect dans ce mémoire.

Albert de Rippe parvient à adapter magistralement une polyphonie si développée à ces contraintes puisque, le plus souvent, la continuité de chaque voix est respectée : l'interruption momentanée d'une voix mélodique causée par l'impossibilité gestuelle de la tenir n'apparaît qu'exceptionnellement dans cette *Première Fantaisie*. Cependant, ce savoir-faire s'associe à de fortes difficultés pratiques : la réalisation des œuvres d'Albert de Rippe requiert à l'interprète une haute maîtrise des techniques du luth, il s'agit d'un répertoire exigeant et difficilement accessible au luthiste amateur. Ainsi, la *Première Fantaisie* est une œuvre complexe, vis-à-vis d'une écriture polyphonique développée et rigoureuse, ainsi que des conditions de sa réalisation pratique. Cette œuvre est représentative des ambiguïtés entretenues dans ce genre musical entre la forme libre, la conception vocale et rigoureuse de l'écriture polyphonique et la nécessité de créer une œuvre en contact direct avec les possibilités de l'instrument.

Le musicologue J. -M. Vaccaro a référencé une diversité de quatre sources de cette *Première Fantaisie*. Premièrement, au sein de livres imprimés par deux éditeurs parisiens concurrents en collaboration avec deux luthistes ayant chacun côtoyé le maître, deuxièmement, au sein de deux manuscrits du XVI<sup>e</sup> siècle copiés anonymement. La comparaison de ces sources révèle de nombreuses variations du contenu musical. Ces variations concernent la structure de l'œuvre, l'écriture polyphonique, mélodique et rythmique, ainsi que certains choix instrumentaux ayant un impact sur la réalisation sonore et pratique de l'œuvre.

---

3 Par opposition à une écriture polyphonique « aérée », présentant le plus souvent des rapports d'intervalles supérieurs à la quarte entre les différentes voix polyphoniques, plus fréquemment utilisée par les luthistes de cette période, l'écriture propre à Albert de Rippe sera qualifiée d'écriture polyphonique « dense », significative d'un tissu polyphonique compact, composé d'intervalles rapprochés entre les nombreuses voix.

Une première description de ces sources concordantes permettra d'émettre des questionnements autour des conditions éditoriales de ces tablatures. Nous émettrons plusieurs hypothèses questionnant le degré de proximité de chaque source avec leur auteur attribué, Albert de Rippe. De ces hypothèses surgira l'idée d'une appropriation – par d'autres luthistes – du contenu musical de l'œuvre. La proposition et le développement d'une telle idée permettra de renouveler notre conception du processus de création d'une fantaisie pour luth au XVI<sup>e</sup>. En effet, bien que la musicologie contemporaine ait relevé le caractère libre des fantaisies pour luth, souvent associées à l'improvisation, aucune étude n'a précisé les détails d'un processus d'appropriation dans sa tentative d'une définition plus précise des spécificités créatrices de ce genre musical.

L'idée que les luthistes du XVI<sup>e</sup> siècle pouvaient procéder à une appropriation personnelle d'un texte musical participerait ensuite, dans un cadre plus global, à réévaluer notre considération de l'acte de création musicale dans la musique instrumentale du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous proposerons ainsi de nouveaux enjeux dans la relation entre une œuvre écrite et sa réalisation pratique.

De plus, la nature scientifique de ces travaux permettrait d'encourager les luthistes interprètes actuels à prendre en compte cette composante créative dans leurs réalisations des fantaisies pour luth en ne les considérant pas comme des œuvres « figées ». En effet, les conditions d'interprétations d'une fantaisie sont actuellement soumises aux mêmes principes que l'interprétation de tout autre genre musical du XVI<sup>e</sup> siècle. Généralement, les souplesses que les luthistes d'aujourd'hui peuvent éventuellement adopter, vis-à-vis du contenu écrit à leur disposition, concernent un champ réduit de paramètres musicaux (correction d'erreurs de copie, simplification d'un geste trop complexe, ornements...). Nous verrons que les modifications présentées dans les différentes sources de la *Première Fantaisie* peuvent s'appliquer à la presque intégralité des paramètres musicaux caractéristiques de la musique pour luth et répondent à certains critères, représentatifs de spécificités conceptuelles.

Nous tenterons alors de répondre à différentes hypothèses autour du processus créatif de cette *Première Fantaisie* au moyen des résultats d'une analyse comparative des sources concordantes suivant une méthodologie novatrice, intégrant la prise en compte de spécificités instrumentales. La fantaisie pour luth étant caractérisée par des choix musicaux en corrélation avec les particularités instrumentales du luth ayant un impact pratique sur la réalisation de l'œuvre, nous intégrerons à l'analyse la dimension tactile de la pratique du luth afin de comprendre la variabilité des choix musicaux présentés dans ces sources.

Cette analyse comparative prendra appui sur une transcription comparative des quatre sources de l'œuvre indiquant, sauf erreur de ma part, l'intégralité des éléments musicaux pouvant être significatifs d'une variation. Nous procéderons au relevé et à la description d'échantillons représentatifs des différents paramètres variés que nous mettrons en lien avec notre problématique autour de l'appropriation d'une fantaisie pour luth. Nous nous demanderons dans quelle mesure ces écarts musicaux, émanant d'un phénomène éditorial spécifique, révélateur d'une conception singulière de l'acte de création des luthistes de la Renaissance, sont significatifs de différentes pratiques du luth.

Nous proposerons enfin une dernière partie ayant pour fonction d'apporter des éléments de réflexion complémentaires sur les conditions d'appropriation d'une fantaisie pour luth. Nous effectuerons alors une synthèse des paramètres musicaux pouvant être l'objet de variations puis nous établirons des corrélations avec certaines études musicologiques ayant proposé des correspondances entre ce genre et une pratique improvisée de la musique. Nous verrons finalement en quoi l'étude des variations éditoriales de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe pourrait permettre une ouverture à une future codification de l'improvisation d'une fantaisie pour luth, prenant en compte les critères artistiques des luthistes du XVI<sup>e</sup> siècle.

## Partie I – Sources de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe

La diversité des sources des XXVI fantaisies d'Albert de Rippe a été référencée par le musicologue J. -M. Vaccaro<sup>4</sup> puis associée à un travail conséquent d'analyse et de transcription des œuvres imprimées par l'éditeur parisien Michel Fezandat. Ce référencement a permis d'établir dans de nombreux cas une concordance de plusieurs sources pour une même fantaisie. Le musicologue a alors effectué une transcription comparative de deux sources de la fantaisie XII d'Albert de Rippe. Cette transcription permet l'observation de variations musicales – s'intégrant à différents paramètres de l'écriture, entre les deux sources. Ces prémices d'une étude comparative n'ont ensuite pas été approfondis par la musicologie. Ces concordances de sources s'observent inégalement dans l'ensemble des fantaisies d'Albert de Rippe : alors que certaines œuvres n'existent que dans deux sources différentes, un nombre plus conséquent de sources concordantes d'une même fantaisie peut exister.<sup>5</sup> La définition de notre corpus a pris en compte ce phénomène mais répond aussi à une autre particularité éditoriale.

La tablature de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe apparaît dans quatre sources du XVI<sup>e</sup> siècle appartenant à deux statuts éditoriaux distincts. Il existe deux sources imprimées post-mortem de cette fantaisie s'intégrant à des livres de tablatures exclusivement consacrés à l'œuvre d'Albert de Rippe, ainsi que deux sources manuscrites s'intégrant à des recueils contenant une grande quantité de tablatures de différents auteurs. La prise en compte de cette distinction du statut des sources est nécessaire à notre compréhension des conditions éditoriales particulières de cette musique. Nous observerons d'abord que cette distinction permettra le relevé de différents degrés de proximité entre les auteurs et copistes de ces tablatures et Albert de Rippe, ce dernier n'ayant lui même pas procédé à une édition personnelle de ses œuvres.

---

4 VACCARO, Jean-Michel, *Œuvres d'Albert De Rippe, I. Fantaisies*, Paris, Éditions du CNRS, 1972.

5 Nous mentionnerons la fantaisie XII, dont J. -M. Vaccaro a établi la concordance de six sources.

## A – Imprimés

La *Première Fantaisie* pour luth d'Albert de Rippe (ca. 1500 – 1551) a été imprimée à Paris, en 1552 et en 1562, par l'éditeur Michel Fezandat puis par l'éditeur Robert Ballard.

### a1 – Imprimé de Fezandat<sup>6</sup> (F I)

En 1552 est publié le « PREMIER LIVRE DE TABULATURE DE LEUT, contenant plusieurs chansons et fantasies, Composées par feu messire Albert de Rippe de Mantoue ».

Ce livre, consacré aux œuvres d'Albert de Rippe, contient six fantaisies et treize chansons<sup>7</sup>. Il a été imprimé par l'imprimeur Michel Fezandat associé à Guillaume Morlaye.

Guillaume Morlaye était un bourgeois de Paris, marchand et luthiste, élève d'Albert de Rippe<sup>8</sup>. À la mort de son maître il obtient un privilège du Roi lui donnant l'exclusivité de publication des œuvres d'Albert de Rippe pour dix ans. Il s'associe alors à Michel Fezandat et est chargé, au moyen de ses compétences artistiques de luthiste, de réaliser les corrections nécessaires à la publication.

Dans la préface de l'imprimé, rédigée par Guillaume Morlaye, nous apprenons que la publication d'un tel ouvrage a été motivée par la nécessité de « communiquer à la postérité » le « trésor avarement caché » qu'est l'œuvre d'Albert de Rippe. En effet, du vivant d'Albert de Rippe, n'ont été copiées, dans un recueil de tablatures de différents auteurs, que trois fantaisies<sup>9</sup> attribuées au luthiste.

---

6 FEZANDAT, Michel, MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de Tablature de Leut*, Paris, 1552.

7 La mise en tablature de chansons est une part importante du répertoire d'Albert de Rippe (49 tablatures).

8 PROD'HOMME, J. -G., Guillaume Morlaye éditeur d'Albert de Rippe, luthiste et bourgeois de Paris, *Revue de musicologie*, T. 6, N°16 (Nov. 1925), pp. 157-167.

9 *Intabulatura de leuto de diversi autori*, Castelliono, 1536. Ce livre contient les fantaisies XII, XVI et XXI (classement de J. -M. Vaccaro) d'Albert de Rippe.

Bien que les sources documentaires historiques permettent d'assurer l'existence de lettres manuscrites écrites par Albert de Rippe, le luthiste n'a pas procédé à l'édition de ses œuvres. Cette préface nous montre qu'il serait peut-être vain de chercher une publication musicale entreprise par le luthiste « au trésor avarement caché », qui tenait tout de même à « communiquer [...] le secret de son savoir à ses amis » :

« [...] Car non seulement il [Albert de Rippe] a communiqué de son vivant, le secret de son savoir à ses amis, mais encore en mettait journellement quelques cas par écrit, qu'il estimait pouvoir être utile à ceux qui le suivraient. »<sup>10</sup>

Ainsi, Guillaume Morlaye, se serait appuyé, en plus du savoir communiqué par Albert de Rippe au cours de son enseignement avec le maître, sur ces « *quelques cas par écrit* » pour procéder à la publication posthume des œuvres d'Albert de Rippe soumises à son associé, l'imprimeur Michel Fezandat.

Malgré la justification de Morlaye quand à la motivation d'une telle publication, nous préciserons que ces livres imprimés étaient d'abord destinés à une activité commerciale. Si un imprimeur prenait à sa charge l'intégralité des frais d'édition, c'est qu'il y avait une clientèle potentielle suffisamment importante pour réaliser un bénéfice, dont la moitié était reversée à Guillaume Morlaye. Ce « PREMIER LIVRE... » fut d'ailleurs tiré à la quantité considérable de 1200 exemplaires<sup>11</sup>.

---

10 FEZANDAT, Michel, MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de Tablature de Leut*, Paris, 1552, Préface.

11 PROD'HOMME, J. -G, *ibid.*, p. 162.



## a2 – Imprimé de Ballard<sup>12</sup> (LB I)

Dix ans plus tard, en 1562, est imprimé le « PREMIER LIVRE DE TABULATURE DE LEUT, contenant plusieurs fantasies, Composées par Maistre Albert de Rippe, Mantouant ».

Ce livre contient neuf fantaisies d'Albert de Rippe. Il a été imprimé par l'imprimeur Robert Ballard associé à son cousin, le luthiste Adrian le Roy. L'ouvrage ne contient pas de préface.

Alors que Guillaume Morlaye était un marchand parisien, Adrian le Roy était un luthiste reconnu, présent à la cour du Roi, qui côtoya Albert de Rippe dans son activité professionnelle. Dans le cadre de la publication des livres de tablatures imprimés par Robert Ballard, Adrian Leroy a une fonction similaire à celle de Morlaye : son savoir-faire de luthiste est un soutien artistique nécessaire à la correction d'erreurs de copie, à l'intégration à la tablature de signes d'interprétation ainsi qu'à l'élaboration de quelques agencements musicaux révélateurs de choix éditoriaux.

Mise à part la publication des tablatures d'Albert de Rippe, Adrian Leroy a composé et publié un nombre conséquent de tablatures au cours d'une longue carrière. L'étendue et la variété de son répertoire écrit faisant d'Adrian Leroy l'un des luthistes les plus prolifiques de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous observons ainsi un fort contraste entre le métier d'Adrian Leroy et celui de Guillaume Morlaye, éventuellement significatif de pratiques musicales différentes.

Ces deux imprimés, F I et LB I, ne présentent que peu de différences entre-eux. Les seules variations relevées concernent des variations mélodiques isolées d'une ou deux notes, des choix instrumentaux différents et des corrections d'erreurs de copie, de LB I par rapport à F I.

---

12 BALLARD, Robert, LEROY, Adrian, *PREMIER LIVRE DE TABULATURE DE LEUT CONTENANT / plusieurs fantasies. / Par Maistre Albert de Rippe / Mantouan, Paris, 1562*

## B – Manuscrits

Les manuscrits présentés ci-dessous sont des recueils de plusieurs cahiers contenant des tablatures de différents auteurs. Ils ont pour fonction de compiler des œuvres du passé – du début et du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle – et les livrets sont copiés anonymement par différentes mains – correspondantes chacune à un copiste différent. Contrairement aux imprimés, édités en tablature « française »<sup>13</sup>, ces deux manuscrits sont copiés dans un autre système de notation : la tablature « italienne »<sup>14</sup>. Cette opposition sera pris en compte dans notre réflexion.

### b1 – Manuscrit d'Uppsala 87<sup>15</sup> (U 87)

Le manuscrit d'Uppsala 87, daté de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, intègre des œuvres correspondant à la première moitié et le milieu de ce siècle. Nous ne sommes cependant pas parvenu à dater précisément le livret intégrant la tablature de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe, copiée aux 59vo et 60 sous le titre « *fantasia di messer alberto* ». Il s'agit d'une version relativement courte de l'œuvre puisqu'elle est constituée de 367 mesures, soit 100 mesures de moins que les éditions imprimées, ayant entre-elles des proportions structurelles identiques.

Cette tablature a pour première spécificité d'avoir été copiée très proprement : aucune correction pouvant gêner la lecture n'apparaît. Nous apprécierons ainsi une certaine lisibilité significative du soin apporté à la copie de cette tablature.

---

13 La tablature « française » utilise des lettres pour représenter les cases de l'instrument, elle représente la chanterelle sur la ligne du haut.

14 La tablature « italienne » utilise des chiffres pour représenter les cases de l'instrument, elle représente la chanterelle sur la ligne du bas.

15 *Fantasia di messer alberto*, Ms 87, Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala, fol. 59vo-60

## b2 – Manuscrit de Munich 266<sup>16</sup> (M 266)

A. -J. Ness a étudié<sup>17</sup> le livret de M 266 dans lequel apparaissent cinq fantaisies d'Albert de Rippe, dont la *Première Fantaisie* (68-69). A partir d'une étude paléographique, le musicologue propose une datation de ce livret : « [...] autour de 1528 »<sup>18</sup>. Il apporte ensuite deux autres éléments en faveur d'une datation antérieure de cette copie de la fantaisie par rapport aux imprimés parisiens :

« the spelling of his name « *alberto da ripa* » and the use of the term *recercar*, rather than *fantaisie*, suggests a non parisian source. »<sup>19</sup>

Effectivement, dans les deux sources manuscrites – U 87 et M 266 – le nom d'Albert de Rippe est noté en italien (*Alberto da Ripa*), nous nous demanderons donc si il existe un lien direct entre les deux sources manuscrites. Le copiste de M 266 aurait t-il utilisé la source U 87 pour procéder à sa copie ? Ou, à l'inverse, le copiste de la source U 87 aurait t-il utilisé M 266 ?

Le fait que la source U 87 présente l'absence d'un passage conséquent de 109 mesures, existant dans les autres sources, et que le terme « *fantasia* » – et non « *ricercar* » – soit utilisé dans U 87 nous permet d'avancer l'idée qu'il soit plus probable que le copiste de la source U 87 ait pu s'appuyer sur la source M 266 que l'inverse.

La thèse de Ness tient pour évidence que le copiste de la *Première Fantaisie* de la source M 266 ne se soit pas servit des sources imprimés parisiennes<sup>20</sup>. Cette source manuscrite pourrait donc être une relecture ou une version singulière de la *Première Fantaisie* : les nombreuses variations du contenu musical le confirmeront. Nous ne pouvons cependant pas identifier directement le texte initial pouvant être significatif d'une telle relecture de l'œuvre.

---

16 *Recercar Alberto de Ripe*, Mus ms 266, Bayerische Staats Bibliothek, Munich, fol. 68-69

17 NESS, A -J., *ibid*, p. 203.

18 NESS, A -J., *ibid*, p. 204.

19 NESS, A -J., *ibid*, p. 223.

20 NESS, A -J., *ibid*, p. 210.

Les nombreux signes de corrections – notes et mesures barrées – de la tablature de M 266 nous indiquent cependant que ce texte initial n'ait peut-être pas été parfaitement lisible lors de sa copie. Certaines parties devaient être suffisamment incomplètes ou détériorées pour que le copiste de M 266 laisse, par exemple, un passage vide de signes dans sa tablature. Ce passage étant précédé d'une invention – de deux mesures – n'existant que dans cette source nous pouvons supposer, d'une manière empirique, que le copiste ait tenté de rectifier le problème en proposant sa propre transition entre les deux passages plus clairement lisibles de la pièce<sup>21</sup>.

Ainsi, il semble que cette possible relecture de la fantaisie ne soit pas uniquement motivée par des volontés artistiques, elle répondrait alors aux contraintes de copie d'un texte détérioré.

---

21 Voir : Partie II, B - Analyse des variations structurelles.

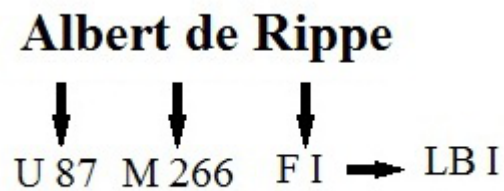
## C – Présentation des hypothèses

Cette diversité de sources concordantes d'une même œuvre nous permet d'émettre les questionnements suivants : Albert de Rippe est-il à l'origine de toutes ces sources ? Dans l'affirmative, comment expliquerait-on de telles variations du contenu musical ? Dans la négative, y a-t-il appropriations, par d'autres personnalités, d'un ou de plusieurs textes musicaux ? Dans ce cas de figure, quels éléments pourraient nous permettre de définir plus précisément la mise en œuvre de l'appropriation de la tablature d'une fantaisie pour luth ?

A partir des différentes réponses possibles à ces questionnements, qui se justifieront par les résultats d'une analyse comparative des sources, nous pourrions participer à la proposition d'une définition plus précise du processus créatif d'une fantaisie pour luth mis en lumière par ce phénomène éditorial.

Nous allons présenter quatre hypothèses à cette question centrale : Quel est le degré de proximité de chaque source avec leur auteur attribué, Albert de Rippe ?

## Hypothèse 1



Albert de Rippe serait lui-même à l'origine de ces sources, écrites de sa main ou sous son expertise. Il proposerait alors différents états évolutifs d'une œuvre ayant été progressivement enrichie au cours du temps.

Albert de Rippe étant originaire d'Italie, cette hypothèse permettrait notamment de justifier la notation italienne des manuscrits.

- U 87, tablature aux proportions réduites en comparaison avec les autres, correspondrait ainsi à un état primaire de la fantaisie.
- M 266, dont la tablature est structurellement plus complète, correspondrait à un état transitoire de la fantaisie
- F I correspondrait à un état définitif de la fantaisie.
- LB I correspondrait à une ré-édition F I, éditée 10 ans plus tôt.

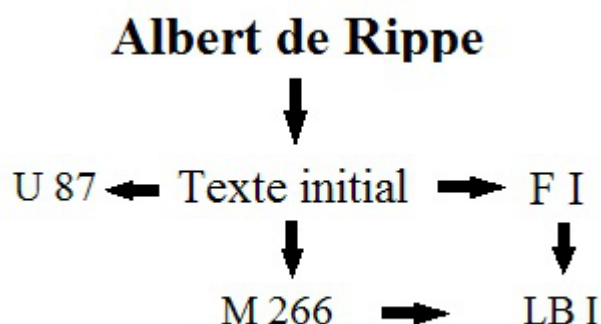
Au sein de cette hypothèse, les manuscrits auraient été copiés du vivant d'Albert de Rippe et les imprimés correspondraient à des publications *post-mortem* ayant été éditées à partir d'un texte provenant de la main du maître.

## Hypothèse 2



- Le copiste de la source U 87 a entendu Albert de Rippe réaliser la fantaisie. Il a ensuite effectué une copie de mémoire. Les variations pourraient alors s'expliquer par défaut de mémoire du copiste.
  
- La source M 266 présentant au total près de 100 mesures de plus que la source U 87, le copiste de M 266 aurait alors peut-être entendu Albert de Rippe réaliser une version différente de la fantaisie.
  
- F I correspondant à une version plus aboutie de l'œuvre, Guillaume Morlaye aurait entendu son maître réaliser l'œuvre et se serait servi des « quelques cas par écrit » pour enrichir sa publication.
  
- LB I serait une ré-édition de FI.

### Hypothèse 3



Albert de Rippe aurait écrit un texte initial de l'œuvre sur lequel se seraient appuyés les autres luthistes et copistes pour leur publication. Ce texte initial, peut-être écrit de la main du maître, n'a pas été retrouvé. Le commentaire<sup>22</sup> de Guillaume Morlaye dans la préface de F I justifierait l'existence d'un tel texte.

– La publication de F I aurait été élaborée à partir de ce seul texte initial. Il est en effet difficile de lier F I avec les manuscrits : plusieurs singularités musicales représentatives du style d'écriture d'Albert de Rippe n'apparaissant que dans F I.

– LB I serait une ré-édition F I. Dans le cadre de cette ré-édition Leroy et Ballard auraient pu prendre en compte la source M 266<sup>23</sup>.

– Le copiste de M 266 se serait appuyé sur un texte à partir duquel il aurait effectué une relecture. Nous verrons que l'ajout et la suppression de certains passages, les choix polyphoniques et métriques différents de cette source soutiennent cette idée.

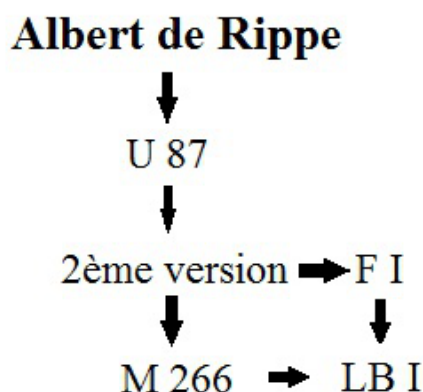
– Le copiste de la source U 87 se serait appuyé sur un texte initial non retrouvé ou sur l'édition F I. U 87 contenant les plus nombreuses variations éditoriales vis-à-vis des autres sources, nous émettrons d'abord le cas de figure d'une version simplifiée de la fantaisie effectuée par le copiste d'U87, puis celui d'une source correspondante à un état brut de la fantaisie.

22 « [...] mais encore en mettait journellement quelques cas par écrit [...] ».

23 Voir Partie II – E – Variations de l'utilisation des chœurs – e2 – Manuscrit de Munich.



#### Hypothèse 4



- Le texte initial de la fantaisie, considéré dans l'hypothèse précédente, serait la version copiée dans U 87. Plus tard, durant son service à la cour française, Albert de Rippe aurait développé ce premier texte en une seconde version.
- La copie de M 266 (100 mesures de plus que U 87) se serait appuyée sur cette seconde version.
- F I se serait aussi appuyé sur cette seconde version puis aurait effectué différents ajouts.
- LB I présenterait une ré-édition de F I pouvant prendre en compte la source M 266.

De ces hypothèses émerge l'idée d'une possible appropriation d'une tablature par différentes personnalités. Les sources n'étant pas suffisamment généreuses pour pouvoir répondre à ces questionnements par leur seule utilisation, nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse à partir des résultats de la comparaison du contenu musical des différentes sources de la *Première Fantaisie*. Afin de comprendre les conditions de l'appropriation d'une tablature de luth, en partie liées aux différents choix instrumentaux pouvant caractériser des pratiques musicales variables, cette analyse répondra à une méthodologie prenant en compte les conditions de réalisation instrumentale des variations musicales de ces sources.

## Partie II – Analyse comparative des sources

Ce deuxième chapitre présente une analyse comparée des quatre sources de la *Première Fantaisie*. Nous utiliserons un vocabulaire adapté aux nécessités instrumentales de cette musique. C'est pourquoi un lexique<sup>24</sup> est présenté en annexe pour permettre au lecteur de se familiariser avec ce vocabulaire spécifique.

### A – Transcription des tablatures

Afin de permettre au lecteur la compréhension du contenu musical de ces sources nous avons effectué une transcription<sup>25</sup>, en notation moderne, de ces tablatures de luth. Nous allons d'abord présenter la démarche entreprise dans cette transcription en explicitant les problèmes généraux de transcription d'une tablature de luth. Nous précisons certains choix en comparant notre approche avec celle de J. -M. Vaccaro, ayant lui même procédé à une transcription<sup>26</sup> des éditions imprimées Fezandat des fantaisies d'Albert de Rippe.

La transcription comparative des sources de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe présente une disposition superposée des quatre sources concordantes. Cette disposition permet de faciliter la lecture des variations éditoriales mises en évidence par l'emploi de couleurs<sup>27</sup>. Cette transcription ayant d'abord pour vocation d'être un outil adapté au cadre comparatif de notre analyse a nécessité d'établir le choix d'une source de référence, à partir de laquelle les autres sources sont comparées. La préface de Guillaume Morlaye – correspondant à la source F I – indiquant une forte proximité artistique avec Albert de Rippe, nous avons fait le choix, dans notre travail de traitement de la transcription par la mise en évidence des variations éditoriales, de définir la source F I comme source de référence. Ainsi, les variations éditoriales présentées visuellement dans la transcription suivent le procédé suivant : U 87 est comparée à F I, LB I est comparée à F I, M 266 est comparée à LB I<sup>28</sup>.

---

24 Voir : Annexe 1 – Lexique.

25 Voir : Transcription comparative des sources.

26 VACCARO, Jean-Michel, *Œuvres d'Albert De Rippe, I. Fantaisies*, Paris, Éditions du CNRS, 1972, Transcription des tablatures.

27 Voir : Annexes 2 – Code de lecture de la transcription comparative.

28 Ces choix sont explicités plus précisément dans le code de lecture de la transcription comparative.

Nous préciserons, de plus, que la représentation précise du rythme de chaque voix de la polyphonie permettra aussi à l'interprète de se renseigner sur les différents choix polyphoniques à effectuer lors de son interprétation de ces différentes sources<sup>29</sup>.

## a1 – Problèmes de transcription d'une tablature de luth

La diffusion des tablatures de luth débute à l'aube<sup>30</sup> du XVI<sup>e</sup> siècle puis s'étend considérablement durant toute la Renaissance. Ce système de notation permet aux luthistes de réaliser une polyphonie écrite.

La lecture d'une tablature de luth s'établit selon les principes suivants :

- Les lignes horizontales représentent les différents chœurs<sup>31</sup> de l'instrument.
- Sur ces lignes est inscrit un signe (une lettre<sup>32</sup>, ou un chiffre<sup>33</sup>) indiquant la case à appuyer par un doigt de la main gauche. La main droite pincera le ou les chœurs indiquant un signe de main gauche.

Ainsi, la tablature figure les gestes nécessaires à la réalisation musicale.

Dans le cadre d'une musique polyphonique, ce système de notation est limité : La tablature indique les notes à jouer mais ne peut indiquer la durée de chaque voix du complexe polyphonique. En effet, la notation du rythme est simplifiée : un rythme est indiqué au début de chaque mesure et un nouveau rythme est indiqué à chaque changement de valeur. Puisqu'une seule valeur rythmique est indiquée pour l'intégralité des voix polyphoniques, cette valeur correspond à la durée de la note la plus courte de l'ensemble des voix polyphoniques. L'interprète devra donc déduire les valeurs rythmiques des notes de chaque voix par une certaine compréhension de la polyphonie voulue par le compositeur, régie selon le principe du traitement autonome de chaque voix constituant la polyphonie.

---

29 Il n'existe aucune transcription éditée des sources LB I, U 87 et M 266.

30 *Intabolatura de lauto*, Ottaviano Petrucci, 1507. Il s'agit du premier imprimé présentant une tablature de luth.

31 Voix : Annexe 1 – Lexique.

32 Tablature « française ».

33 Tablature « italienne ».

Dans le cadre d'une transcription d'une polyphonie, comme dans celui d'une interprétation, il est nécessaire au musicologue, comme au musicien, de prendre en compte les principes d'écriture de la Renaissance, afin, notamment, de permettre la mise en évidence de la continuité de chaque voix traitée indépendamment.

Dans certains cas, la technologie du luth ne permet pas le traitement de chaque voix de manière strictement continue (sans interruption momentanée d'une voix mélodique). Étant donné que plusieurs notes différentes peuvent être réalisées sur chaque chœur, il arrive que le point de rencontre des notes de deux voix distinctes se situe sur le même chœur, dans ce cas une des deux notes est interrompue. Ces interruptions étant clairement indiquées par la tablature, nous prendrons en compte ce phénomène dans notre transcription en présentant la musique telle qu'elle pourra être réalisée précisément, au lieu de présenter la pensée « virtuelle » d'une polyphonie – de conception originellement vocale – pouvant avoir été imaginée par le compositeur. Ce choix se justifie par l'importance accordée, dans notre analyse, à l'aspect instrumental de la réalisation d'une tablature. Nous verrons ci-dessous que cet aspect sera l'objet, au sein des différentes sources de la *Première Fantaisie*, de variations éditoriales soutenant notre problématique d'appropriation d'une fantaisie pour luth.

## a2 – Interprétation du contenu musical de la tablature

Les éditions Fezandat des XXVI fantaisies d'Albert de Rippe ont été transcrites par J. -M. Vaccaro<sup>34</sup>. Cependant l'approche entreprise et explicitée par le musicologue ne permet de rendre visuellement tous les détails rythmiques des interactions polyphoniques et ne s'intègre pas entièrement à une analyse comparative. D'abord, dans certains cas, la disposition visuelle (trois voix pour la clé de *sol* et une voix pour la clé de *fa*) des transcriptions de J. -M. Vaccaro ne permet pas de représenter certaines précisions rythmiques des voix intermédiaires. L'approche de J. -M. Vaccaro représente davantage la pensée polyphonique du compositeur que le rendu rythmique réel de chaque note, ceci empêche une lecture de l'œuvre pouvant prendre en compte les limites technologiques du luth. Le musicologue a, de plus, procédé à une interprétation métrique.

Nous avons au contraire choisi de représenter la polyphonie en partageant équitablement les voix entre la clé de *sol* et la clé de *fa*, et de respecter le placement des barres de mesures telles qu'elles sont notées dans la tablature. Ces procédés permettent de représenter précisément les valeurs rythmiques de chaque voix polyphonique et de faciliter la comparaison d'une source à l'autre.

---

34 VACCARO, Jean-Michel, *ibid.*, Transcription des tablatures.

## B – Démarche d'analyse

L'analyse portera sur des échantillons représentatifs de variations éditoriales s'appliquant à différents paramètres de l'écriture. Nous développerons d'abord un premier axe d'analyse centré sur les variations structurelles de ces différentes sources. Alors que les sources imprimées présentent une structure identique, les sources manuscrites sont révélatrices de variations structurelles de plus ou moins grande envergure. Nous catégoriserons ces écarts significatifs d'une malléabilité de l'œuvre, nous les observerons alors sous le joug d'une certaine prise de liberté artistique s'associant aux spécificités formelles propres au genre de la fantaisie pour luth.

Nous développerons ensuite un second axe d'analyse centré sur une comparaison des variations de la polyphonie présentées entre les différentes sources. Cette étude prendra en compte le détail des différents écarts mélodiques et rythmiques de chaque voix (ou registre) ainsi que l'observation, dans un point de vue plus global, de choix singuliers dans l'organisation des interactions entre les différentes voix du complexe polyphonique. Nous associerons à ces comparaisons une réflexion autour de la variabilité des conditions instrumentales nécessaires à la réalisation de ces variations éditoriales de la polyphonie. Nous prendrons ainsi en compte différentes spécificités gestuelles pouvant être révélatrices de conceptions différentes de la pratique du luth.

Nous proposerons finalement un approfondissement de l'aspect instrumental des variations éditoriales de la *Première Fantaisie* en procédant à la comparaison des choix d'utilisation des différents chœurs de l'instrument. La dimension tactile de ces variations sera corrélée à une prise en compte de l'impact sonore et expressif possible de ces variations. Cette étude alimentera alors notre idée d'appropriation musicale et instrumentale développée dans les autres axes d'analyse.

Les différents résultats de ces analyses seront alors associés à notre réflexion autour des conditions éditoriales, révélatrices de ces particularités créatrices, de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe.

## C – Variations structurelles

Les sources imprimées F I et LB I ne présentent entre-elles aucune variation structurelle, leur quantité de mesures est strictement la même : 467 mesures.

Il apparaît cependant, au sein des sources manuscrites, différents agencements de la structure, lorsque nous la comparons avec celle des sources imprimés. Ces agencements peuvent avoir plus ou moins d'importance. Pouvant prendre la forme d'ajouts ou de suppressions localisés d'une ou deux mesures, ou de l'absence d'un passage de 9 mesures pour M 266 et d'un long passage de 109 mesures pour U 87.

### c1 – Ajouts et suppressions d'une ou deux mesures des sources manuscrites

Nous comparerons ici des ajouts et suppressions localisés d'une ou deux mesures présentés dans les manuscrits, par rapport aux sources imprimées. Nous rappelons ici que les numéros de mesure indiqués dans les analyses de ce mémoire correspondent à ceux de la transcription.

#### 1 – Manuscrit de Munich (M 266)

| Numéro de mesure | Mesure(s) supprimée(s) | Mesure(s) ajoutée(s) |
|------------------|------------------------|----------------------|
| 56               | 1                      |                      |
| 67               |                        | 2                    |
| 273              | 2                      |                      |
| 466              | 1                      |                      |

## 2 – Manuscrit d'Uppsala (U 87)

| Numéro de mesure | Mesure(s) supprimée(s) | Mesure(s) ajoutée(s) |
|------------------|------------------------|----------------------|
| 4                | 1                      |                      |
| 19               |                        | 1                    |
| 21               |                        | 1                    |
| 70               |                        | 2                    |
| 186              |                        | 1                    |
| 193              |                        | 2                    |
| 419              | 1                      |                      |
| 437              | 1                      |                      |
| 465              |                        | 2                    |

Ces tableaux permettent, dans un premier temps, l'observation d'un quota opposé de mesures ajoutées et supprimées entre les deux manuscrits : il y a une majorité de mesures supprimées dans M 266 alors qu'il y a une majorité de mesures ajoutées dans U 87. Nous observons aussi qu'aucune variation structurelle n'est commune aux deux sources manuscrites.

Cette absence de logique commune dans les ajouts et suppressions d'ensembles réduits de mesures entre M 266 et U 87 est révélatrice de procédés d'agencement de la structure isolés – voir opposés – entre les deux sources. Les analyses ci-dessous illustreront ce phénomène.



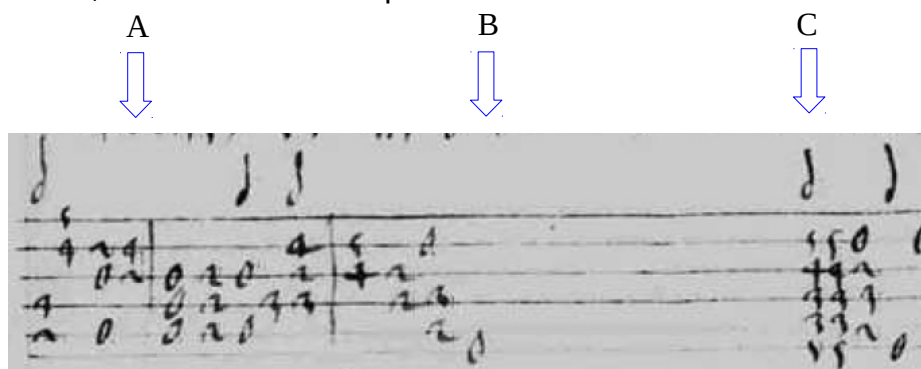
### 3 – Exemples d'ajouts et de suppressions de mesures dans les sources manuscrites

Échantillon 1 : Munich ( m. 68 à 70)

The image displays a musical score for the Munich manuscript, measures 68 to 70. It consists of four systems, each representing a different manuscript variant: (F1), (U 87), (LB I), and (M 266). Each system contains two staves (treble and bass clef). The (F1) and (LB I) variants are identical. The (U 87) variant shows red markings, including a red slur over the right-hand staff in measure 69 and red stems in the left-hand staff. The (M 266) variant features a red circle around the right-hand staff in measure 69, with the text "+2 mesures" written above it. Below the (M 266) system, two blue arrows point upwards to the first and second measures of measure 69, labeled 'A' and 'C' respectively.

La source M 266 présente l'absence d'une mesure de transition (m. 69) vers un passage présentant une polyphonie à 5 puis 6 voix simultanées (m. 69 à 79).

La tablature de M 266 nous indique un passage vide de signes – seules les lignes de la tablature subsistent – précédé de deux mesures n'apparaissant que dans ce manuscrit. Nous pourrions expliquer la présence de ce passage vide par la copie, du copiste de M 266, d'une source incomplète ou détériorée.



Extrait de la tablature M 266 – Les deux dernières mesures avant le passage vide de signes correspondent aux mesures n'apparaissant pas dans la transcription.

Afin de permettre la transition entre les mesures précédant ce passage vide et la suite de la fantaisie le copiste de M 266 aurait inventé les deux mesures ci-dessus, dont le contenu musical n'apparaît dans aucune autre source. Cependant, nous remarquerons, par la réalisation de ces mesures, une transition insatisfaisante lorsque l'on passe directement de B à C.

Nous avons donc exceptionnellement choisi, lors de la transcription, de ne pas noter ces mesures de transition s'intégrant difficilement au contenu musical qui suit en ne présentant que les mesures communes aux autres sources.

Cet exemple de variation structurelle dans M 266, vraisemblablement provoquée par la copie d'une source incomplète ou détériorée est représentative d'un apport créatif de deux mesures inventées par le copiste de M 266. Cependant, nous pouvons émettre la possibilité que le copiste, n'étant pas parvenu à un résultat musical convenable dans sa modification, aurait finalement choisi de laisser une tablature incomplète.

## Échantillon 2 : Uppsala (m. 17 à 21)

The image displays a musical score for the piece 'Uppsala' (measures 17 to 21). It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system is labeled '(F I)' and the second '(U 87)'. The second system includes red annotations: two measures are marked '+1 mesure' in red, and a red bracket spans across measures 19 and 20. The third system is labeled '(LB I)' and the fourth '(M 266)'. The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with various rhythmic values and accidentals.

Les mesures 17 à 21 sont évocatrices de la dilatation structurelle de certaines zones pré-cadentielles dans la source U 87. Ce passage, annonçant la première cadence de l'œuvre, est caractérisé par une ascension mélodique jusqu'au *ré*4 puis une désinence s'achevant sur une ornementation cadentielle. La source U 87 présente deux ajouts de mesures au sein de cette désinence (m. 20 et 22). Ces mesures ajoutées permettent l'intégration d'un motif – *altus* – centré sur le *fa*#3. Ainsi, ces ajouts permettent une prolongation de l'effet de tension propre à une zone pré-cadentielles, permettant un accroissement expressif de ce passage dans la source U 87. Cette prolongation métrique peut être considérée comme un ralentissement écrit de la zone pré-cadentielle : les proportions rythmiques du *superius* étant doublées, alors que les hauteurs sont identiques.

Échantillon 3 : Dernières mesures de la fantaisie.

The image displays four systems of musical notation for the final measures of a lute fantasy. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled '(F I)' and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system is labeled '(U 87)' and features a red annotation '+ 2 mesures' above the treble clef staff, indicating an extension of the melodic line. The third system is labeled '(LB I)' and shows a different melodic line in the treble clef. The fourth system is labeled '(M 266)' and features a red annotation '- 1 mesure' above the treble clef staff, indicating a reduction of the melodic line. All systems conclude with a final chord in the bass clef.

Une fantaisie pour luth est généralement caractérisée par l'utilisation du quatrième degré (ici *fa*) avant l'accord final. Dans cette *Première Fantaisie* les sources imprimées présentent deux mesures d'affirmation de ce quatrième degré alors que la source U 87 en présente quatre et la source M 266 une seule. Ces prolongements et réductions de la couleur du quatrième degré dans les sources manuscrites – vis-à-vis des sources imprimées – impliquent une transformation significative du contenu musical de ces dernières mesures.

Dans la source U 87, cette transformation est caractérisée par des proportions rythmiques doublées (*noires* et *croches* au lieu de *croches* et *doubles-croches* pour les imprimés). La perception de l'effet d'attente du dernier accord est ainsi prolongée par ce ralentissement écrit. Dans M 266 il s'agit au contraire d'une accélération rythmique prenant la forme d'une ornementation (en *triples-croches*) aboutissant directement au dernier accord de l'œuvre, réduisant l'effet d'attente du dernier accord au profit d'un effet de virtuosité.

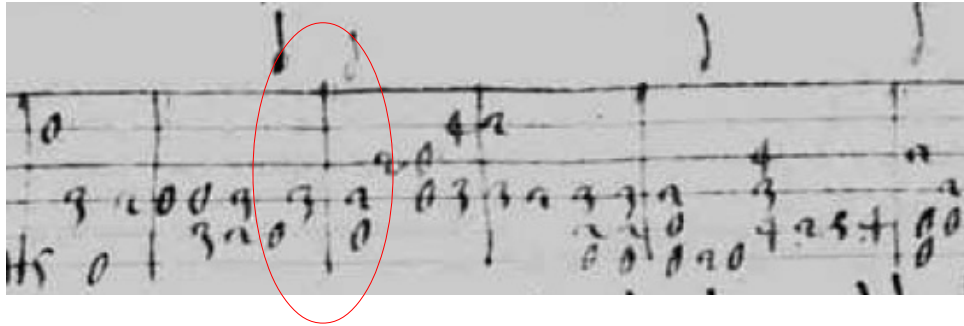
## c2 – Absence de passages importants

### Échantillon 1 : Munich (m. 43 à 56)

M266 présente l'absence d'un passage de 9 mesures vis à vis des autres sources. Ce passage correspond à un commentaire secondaire de la première partie de l'œuvre, ayant développé l'idée mélodique du premier motif. Au sein de ce passage de M 266, le commentaire secondaire est réduit à quatre mesures (au lieu de seize mesures dans les autres sources<sup>35</sup>). Cette coupure implique une transition dont le contenu musical n'apparaît que dans M266<sup>36</sup>.

35 m. 41-57.

36 Mesures entourées.



Extrait de la tablature de M 266 – Le passage entouré correspond à celui de la transcription.

La tablature de M 266 ne nous indique aucun signe justifiant une telle modification musicale au sein de ce passage, nous ne pourrions alors expliquer assurément une telle variation structurelle par des faits matériels contraignants, bien qu'il ne soit pas impossible que ce phénomène ait pu se répéter dans cette partie de la tablature. Nous insisterons cependant sur le caractère secondaire de ce passage ne développant aucun motif mélodique pouvant être lié avec la structure de l'œuvre. Le copiste aurait alors pu procéder à la suppression d'un passage pour des raisons artistiques, il aurait ensuite inventé les mesures (m. 54 à 56) permettant la transition avec la suite de la tablature, ces mesures n'apparaissant que dans cette source.

## Échantillon 2 : Uppsala (m. 312)

The image displays a musical score for the piece 'Uppsala' at measure 312. It is organized into two columns of staves. The left column shows measures 311 and 312 for four sources: (F I), (U 87), (LB I), and (M 266). The right column shows measures 422 and 423 for the same four sources. In the (U 87) source, a red bracket highlights a section of the melody in measure 312, with the text '- 105 mesures' written in red next to it. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines.

La source U 87 présente une variation structurelle conséquente. La cadence de la mesure 312 est directement suivie de la dernière partie conclusive de la fantaisie (m. 423). Ainsi, un développement entier d'une proportion de 109 mesures n'apparaît pas dans U 87. La transition entre la cadence et la partie conclusive est caractérisée par une variation rythmique du *superius* nécessaire à une légère variation mélodique. La broderie (entre *mi3* et *fa3*) de l'*altus* présentée dans les autres sources étant ici substituée par une broderie du *superius* (entre *sol3* et *la3*).

Nous émettrons deux commentaires face à l'absence d'une partie de 109 mesures dans U 87.

Premièrement, cette tablature est copiée dans le manuscrit sur deux pages complètes<sup>37</sup>. L'ajout d'une telle partie aurait nécessité l'utilisation d'une troisième page. Le copiste d'U 87 aurait ainsi pu arranger la structure de cette tablature afin d'en faciliter la lecture ou la mise en œuvre de la copie.

Deuxièmement, la suppression d'un tel passage pourrait être motivée par un choix du copiste prenant en compte la réalisation instrumentale de la tablature. La réalisation des tablatures des trois autres sources nécessitant une durée exceptionnelle – pour ce genre musical – de près de dix minutes, nous pouvons émettre l'idée que le copiste d'U 87 ai choisi de réduire la dimension colossale de l'œuvre pour faciliter son accessibilité à un plus large public de luthistes. De plus, la partie n'apparaissant pas dans U 87 intègre d'importantes contraintes instrumentales provoquées par l'utilisation de gestes complexes nécessaires à la réalisation d'une polyphonie atteignant, à plusieurs reprises, 5 ou 6 voix.

Ces facteurs pouvant être complémentaires nous proposerons l'idée que le copiste d'U 87 ai pu procéder à la suppression d'une partie de l'œuvre pour en simplifier la copie et la lecture. Le passage supprimé aurait alors été choisi pour des raisons structurelles, ce passage correspondant au dernier développement de l'œuvre, et instrumentales. Nous développerons dans l'analyse suivante l'idée d'une simplification instrumentale de la source U 87.

---

37 Voir : Annexes – Tablature du manuscrit d'Uppsala 87 (59vo – 60ro).



### c3 – Conclusion de l'analyse des variations structurelles

Quelle que soit l'importance de ces variations structurelles, de plus ou moins grande envergure, les cas de figure pouvant expliquer les expliquer balancent entre deux paramètres.

D'une part, nous pouvons justifier ces variations structurelles par des problèmes matériels liés à la copie des manuscrits. Les nombreuses erreurs et signes de corrections d'erreurs de copies de M 266 pourraient s'expliquer par la copie d'un texte initial dégradé. Au contraire, U 87 ne présente aucun signe de correction. Cependant le fait que ce manuscrit tienne exactement sur deux pages complètes pourrait justifier la suppression d'un long passage de 109 mesures.

D'autre part, les variations structurelles présentées dans les manuscrits pourraient s'expliquer par une appropriation musicale des copistes. Ils auraient alors procédé à un agencement de la structure d'une tablature initiale en fonction de leur propre volonté artistique. Ceci pourrait se justifier par le fait qu'il n'apparaît aucune variation structurelle commune entre les manuscrits : chaque copiste aurait agencé structurellement l'œuvre selon ses propres choix. Cette justification est consolidée par l'observation des différents contenus musicaux nécessaires aux transitions entre les passages ajoutés ou supprimés et la suite de l'œuvre. Ces moments sont significatifs de réécritures de certains passages de la fantaisie dans les sources manuscrites.

Ces deux cas de figure convergent ainsi vers l'idée d'une liberté d'appropriation musicale d'un texte écrit à la Renaissance.

## D – Variations de la polyphonie

### d1 – Particularités d'écriture des œuvres d'Albert de Rippe

L'observation des procédés d'écriture polyphonique de cette *Première Fantaisie*, dont certaines particularités se retrouvent dans l'ensemble du répertoire d'Albert de Rippe, nous permet le relevé de plusieurs facteurs significatifs d'un respect important de certains principes d'écriture rigoureux, émanant d'une conception vocale de la musique. Cette écriture polyphonique, caractérisée par une prééminence de passages à quatre voix (ou plus) interagissantes simultanément, nous permet de constater une organisation singulière du tissu polyphonique<sup>38</sup> que nous associerons à une conception idéalisée de l'écriture polyphonique par Albert de Rippe. En effet, la continuité de chaque voix mélodique au sein de sa phrase n'est que rarement transgressé par l'interruption momentanée d'une voix, à l'image d'une polyphonie réalisée par un ensemble vocal. Ceci malgré les limites technologiques du luth et ses contraintes dans la réalisation d'une polyphonie complexe. La nécessité, vraisemblablement chère à Albert de Rippe, de permettre à chaque ligne mélodique d'avoir son indépendance et d'être ininterrompue au sein de l'ensemble polyphonique provoque une certaine proximité entre les différentes voix, distancées par des intervalles réduits<sup>39</sup>.

La réalisation de cette écriture spécifique au luth permet d'abord de mettre en avant la connaissance aiguë d'Albert de Rippe des possibilités instrumentales de l'instrument, parvenant à y adapter des ensembles polyphoniques complexes, en indiquant des solutions instrumentales permettant un respect rigoureux de la continuité de chaque voix.

---

38 Nous entendrons par le terme de « tissu polyphonique » le résultat global des interactions de toutes les voix mélodiques.

39 Par opposition à une écriture polyphonique « aérée », présentant le plus souvent des rapports d'intervalles supérieurs à la quarte entre les différentes voix polyphoniques, plus fréquemment utilisée par les luthistes de cette période, l'écriture propre à Albert de Rippe sera qualifiée d'écriture polyphonique « dense », significative d'un tissu polyphonique compact, composé d'intervalles rapprochés entre les voix.

Nous observerons ainsi des interactions entre l'écriture musicale spécifique d'Albert de Rippe et les conditions instrumentales de sa réalisation sonore.

Nous verrons que, même si les choix instrumentaux spécifiques émanant de l'écriture polyphonique idéalisée d'Albert de Rippe sont magistralement adaptés aux possibilités du luth, ces choix sont souvent représentatifs de contraintes gestuelles importantes dans leurs réalisations pratiques. En effet, la quantité importante et la proximité des différentes voix peut nécessiter la réalisation de gestes singuliers de la part de l'interprète. Ces gestes, indiqués par la tablature, seront souvent caractéristiques de contraintes provoquées par des positions de main gauche inhabituelles.

Par exemple, la forte proximité des voix peut se répercuter sur le placement de plusieurs doigts de main gauche dans un espace réduit du manche, parfois nécessaire au respect de la continuité d'une voix ne devant pas être interrompue. Au contraire, certains choix polyphoniques peuvent nécessiter des écarts importants entre plusieurs doigts de main gauche ou des déplacements rapides entre des zones éloignées du manche.

Ainsi, ces choix instrumentaux, permettant de respecter l'idéal polyphonique conçu par Albert de Rippe, rendent la réalisation de la *Première Fantaisie* – et de tout le répertoire pour luth d'Albert de Rippe – particulièrement exigeantes pour l'interprète.

## d2 – Présentation de l'analyse comparative de la polyphonie

L'étude suivante présentera une analyse comparative de variations de la polyphonie des sources concordantes de la *Première Fantaisie*. Justifiée par des corrélations singulières entre l'écriture musicale et la réalisation pratique de ce répertoire, elle portera sur des échantillons représentatifs de variations pouvant présenter des choix instrumentaux différents entre les différentes sources au sein de passages variés.

En nous appuyant sur la transcription nous analyserons d'abord les changements mélodiques, rythmiques et de disposition de l'ensemble des voix polyphoniques de ces échantillons. Nous observerons ensuite les différences pratiques de réalisation instrumentale que ces variations musicales peuvent provoquer.

La justification de cette étude repose sur les problèmes énoncés précédemment, questionnant le processus créatif singulier à l'origine de ces variations éditoriales. En incorporant l'aspect pratique de la réalisation instrumentale de ces variations à leur analyse musicale nous prenons en compte un facteur significatif pouvant être révélateur de la possible appropriation d'une tablature par des luthistes pouvant avoir des conceptions différentes de la composition et de la pratique de la musique pour luth.

Les sources imprimées n'indiquant que peu de différences entre elles, nous allons d'abord procéder à la comparaison de variations entre la source manuscrite U 87 et les trois autres sources. Nous appliquerons ensuite le même procédé de comparaison pour la source manuscrite M 266.

### d3 – Manuscrit d'Uppsala (U 87)

#### Échantillon 1 (m. 4-5)

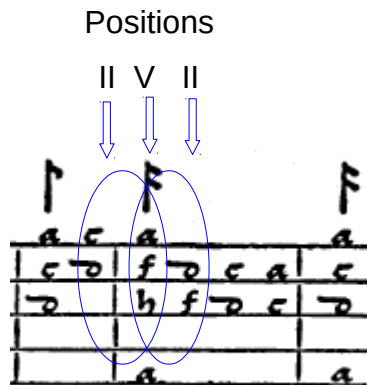
Les premières mesures de la fantaisie sont révélatrices d'une première variation de la polyphonie au sein de la source U 87. Dans les trois autres sources le premier motif est traité en tuilage – les quatre voix entrent successivement jusqu'aux tierces parallèles descendantes (m. 5). Dans U 87 le tuilage est interrompu (m. 4), une formule ornementale au *superius* seul remplaçant les tierces parallèles. L'intégralité des quatre voix n'est présentée qu'à la mesure suivante (m. 6).

Cette variation du contrepoint nécessite une réalisation instrumentale bien différente aux autres sources. En effet, la réalisation des tierces parallèles (m. 5 des sources F I, LB I et M 266) nécessite l'application d'un geste de main gauche complexe pour son interprète : les tablatures indiquent un aller-retour de la main gauche entre le haut du manche (position<sup>40</sup> II) et le milieu du manche (position IV). Ce déplacement, appelé démanché<sup>41</sup>, doit s'effectuer rapidement (une *croche* pour l'aller, une *double-croche* pour le retour), il s'agit d'une contrainte gestuelle conséquente présentée en tout début d'œuvre.

40 Voir : Annexe 1 – Lexique.

41 Voir : Annexe 1 – Lexique.

Cette contrainte se justifie par le choix d'un respect de la continuité des quatre voix (m. 5), l'unisson entre *altus* et *superius* (*sol3*) ne pouvant s'effectuer que par l'utilisation de la 5ème case – en milieu de manche – du chœur 2 (correspondant au *sol3* de l'*altus*), simultanément au chœur 1 à vide (correspondant au *sol3* du *superius*).

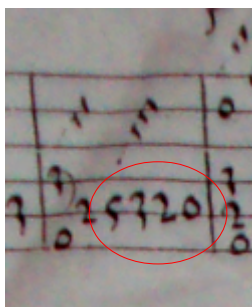


Tablature « française » :

- a = chœur à vide
- c et d = 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> case
- f et h = 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> case

Extrait de la tablature F I (m. 4 à 6)

Cette contrainte instrumentale n'apparaît pas dans U 87, la tablature indique à la place une formule ornementale du *superius* seul. Cette formule se réalisant sur le 2ème chœur du luth provoque nécessairement l'interruption de la voix d'*altus*.



Tablature « italienne »

- 0 = chœur à vide
- 1 = 1ère case
- 2 = 2ème case
- etc.

Extrait de la tablature U 87 – Le motif ornemental est entouré.

Au contraire de la contrainte décrite ci-dessus cette formule ornementale est un stéréotype d'écriture se réalisant au moyen d'un geste courant ne nécessitant pas de déplacement de main gauche.

Cette comparaison nous permet d'observer une première corrélation entre le traitement de la polyphonie, révélé par la transcription, et la réalisation gestuelle, révélée par les tablatures, d'une variation éditoriale. Nous avons vu que la substitution d'une contrainte gestuelle par un geste plus simple peut provoquer une interruption de la continuité rythmique des voix intermédiaires, empêchant l'élaboration du tuilage savant présenté dans les autres sources.

Observons à présent quelques exemples similaires de variation du contrepoint.

Échantillon 2 (m. 17-18)

The image displays a musical score for four different sources, labeled (F I), (U 87), (L B I), and (M 266). Each source is represented by a grand staff with a treble and bass clef. The score covers measures 17 and 18. Source (U 87) is highlighted with red annotations: a red oval encircles the notes in the bass clef of measure 17, and a red arrow points to a note in the bass clef of measure 18. Source (L B I) has a red dot on a note in the treble clef of measure 17. Source (M 266) has a red dot on a note in the bass clef of measure 18. Source (F I) has no red annotations.

Ce second exemple illustre de nouveau une interruption des voix intermédiaires dans U 87. Alors que les trois autres sources présentent un motif à l'*altus* (m. 17-18) s'intégrant à un contrepoint à quatre voix, la source U 87 n'indique pas de voix intermédiaires.

Gestuellement, cela provoque une sollicitation moindre des deux mains, n'ayant qu'à réaliser le *superius* seul pour ce court passage. La basse correspondant au chœur 6 à vide n'est, de plus, pas répétée (m. 18) dans cette source.

Ce passage illustre aussi une variation mélodique, opposant cette fois F I à LB I et M 266. Dans la source F I, le motif d'*altus* intègre une broderie n'existant pas dans LB I et M 266, présentant une répétition du *sol3*. Pour atteindre le *fa3* de cette broderie<sup>42</sup>, l'interprète de la tablature de F I devra effectuer un démanché entre la position IV<sup>43</sup> et la position II. Cette contrainte n'apparaît pas dans LB I et M 266, ces tablatures présentant un motif d'*altus* ne nécessitant pas de déplacement de main gauche.

Ces deux exemples de variation de la polyphonie nous permettent d'observer différents degrés d'allègement du tissu polyphonique au profit d'une réalisation moins complexe de la tablature. Alors que la source U 87 représente l'absence complète des voix intermédiaires (*altus* et *tenor*), les sources LB I et M 266 indiquent la variation d'une seule note dans un contexte polyphonique à quatre voix.

---

42 *fa3* de l'*altus*: chœur 2, 3<sup>e</sup> case.

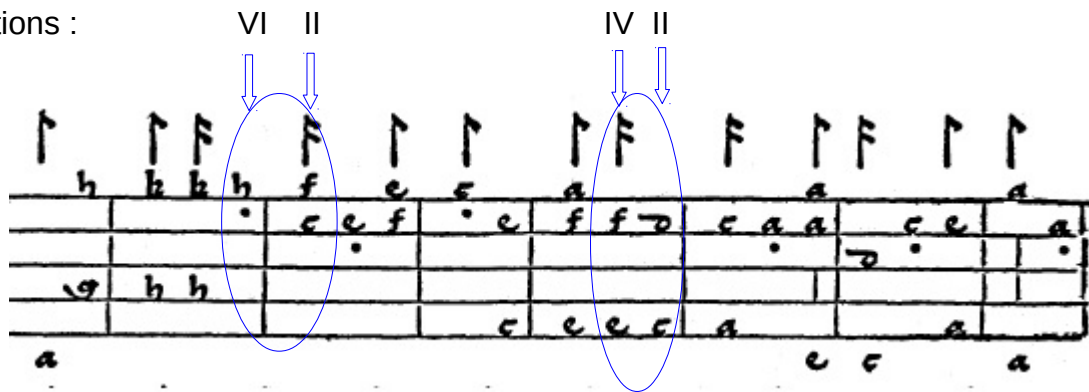
43 *sol3* de l'*altus* : chœur 2, 5<sup>e</sup> case.



### Échantillon 3 (m. 185 à 192)

Le début de ce motif mélodique de 8 mesures, d'abord présenté au *superius*, est caractérisé par l'emploi d'un registre aigu (jusqu'au *mi4*, hauteur de note la plus élevée de cette œuvre) et d'un rythme spécifique (*croche, croche, deux-doubles, croche* etc.). Le *mi4* se présentant sur le luth au niveau de la neuvième case, l'interprète devra effectuer plusieurs démanchés – entre les positions VI, IV et II – au cours de ces mesures.

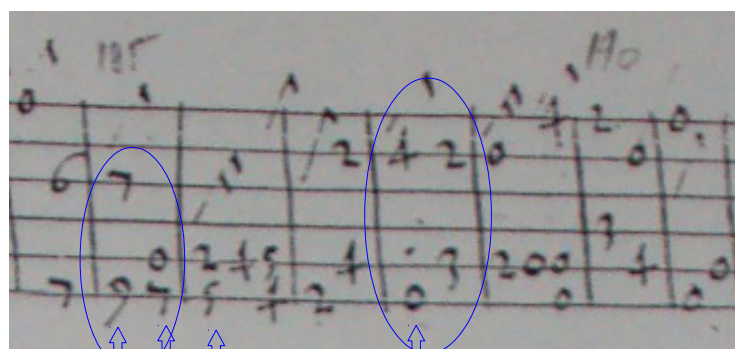
Positions :



Extrait de la tablature F I (m. 185 à 192) : Les deux démanchés sont entourés et indiqués dans l'extrait de transcription ci-dessus.

Pour réaliser le premier démanché de cette exemple – représentatif des sources F I, LB I et M 266 – l'interprète doit déplacer sa main gauche de la position VI à la position II dans la durée d'une *double-croche*. Il devra ensuite effectuer un deuxième démanché – de la position IV à la position II – dans une même durée.

La tablature de la source U 87 présente des contraintes gestuelles amoindries par l'écriture de valeurs rythmiques plus longues aux endroits correspondants à ces déplacements, se réalisant alors dans un temps deux fois plus long.



Positions :

VI IV II II

Extrait de tablature d' U 87 (m. 184 à 191). Les premier démanché se déroule en deux étapes progressives. Le deuxième disparaît par l'emploi unique du chœur 1 à vide pour le *so/3*.

De plus, le *ré3* de l'*altus*<sup>44</sup> précédant le premier démanché est significatif d'une variation mélodique, les autres sources indiquant un *do3*. Le *ré3* se réalisant sur un chœur à vide l'interprète pourra, au contraire des autres sources, anticiper le démanché en se déplaçant d'abord à la position IV avant d'atteindre la position II, la main gauche étant, dans ce cas, libérée de la zone du manche nécessaire à l'émission du *do3* simultanément au *mi4*.

Dans un processus similaire, le deuxième démanché est aussi facilité par l'utilisation d'un chœur à vide. La tablature de la source U 87 ne présentant pas l'unisson entre *altus* et *superius* du *sol 3* de la mesure 189. La non-utilisation du chœur 2 (5<sup>e</sup> case) pour cet unisson avec le chœur 1 à vide libère un doigt de main gauche facilitant le geste de ce passage. La transcription révèle par ce choix instrumental l'interruption d'une mesure de la voix de *superius*.

Nous observons donc, par cet exemple significatif de variations rythmiques, mélodiques et polyphoniques, une corrélation entre des choix d'écriture musicale (augmentation de valeurs rythmiques) et instrumentale (utilisation différente des chœurs). Nous avons remarqué, par ces choix, l'amoindrissement de contraintes gestuelles provoquées par la succession de plusieurs démanchés se réalisant, dans les autres sources, sur de plus courtes durées et simultanément à une sollicitation plus importante de la main gauche.

---

44 m. 185, 2<sup>e</sup> temps (Transcription comparative)

Échantillon 4 (m. 305 à 308)

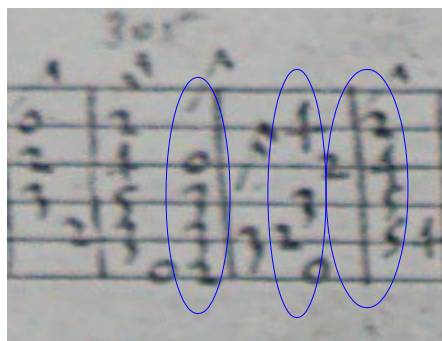
Les mesures 306 et 307 – correspondantes à une zone pré-cadentielle – sont significatives d'une écriture polyphonique à quatre voix complexifiée par l'accumulation de valeurs rythmiques courtes simultanément à plusieurs voix pour les sources F I, LB I et M 266.

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
|   |   |   |   |
| c | f | c | a |
| c | f | c | a |
| c | e | a | c |
| a | c | e | c |

Extrait de la tablature FI (m. 305-308). Les quatre déplacements de plusieurs doigts de main gauche simultanés sont entourés.

La réalisation de ces quelques mesures nécessite d'effectuer quatre déplacements de main gauche en peu de temps. Ces déplacements ne sont pas des démanchés, la main gauche reste dans la même position II, mais ils sont contraignants parce qu'ils impliquent tous le déplacement simultané de plusieurs doigts de main gauche.

Dans U 87, l'augmentation des valeurs rythmiques, successivement aux *superius*, *tenor* puis *altus*, permet de présenter une version de ce passage moins contraignante dans sa réalisation au luth.



Extrait de la tablature M 266 (m. 305-308). Les déplacements sont moins nombreux et impliquent moins de notes.

Le deuxième déplacement est omis, néanmoins, par un procédé similaire à celui expliqué dans l'échantillon précédent, la réalisation des deux derniers déplacements est moins contraignante par la sollicitation d'un doigt de main gauche en moins pour chacun d'eux.

Cette variation éditoriale semble être de nouveau représentative d'une corrélation entre des choix rythmiques liés aux conditions de la réalisation instrumentale de ce passage complexe de la Fantaisie.

## Échantillon 5 (m. 31 à 34)

The image shows a musical score for four voices: (F I), (U 87), (L B I), and (M 266). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled '31 (F I)'. The second system is labeled '(U 87)'. The third system is labeled '(L B I)'. The fourth system is labeled '(M 266)'. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines for each voice part.

Les mesures précédant la cadence de la première partie (m. 31 à 34) illustrent des variations successives du rythme des voix de *superius*, *altus* et *tenor* de la source U 87 par rapport aux trois autres sources.

- m. 31 : le conduit de l'*altus* en *doubles-croches* est remplacé par une *noire*. Ceci implique une variation de hauteur d'une note *superius*<sup>45</sup>.
- m. 32 : le rythme du *superius* change (*deux croches* au lieu de *deux-doubles, croches*).
- m. 33 : *idem* (*deux croches* au lieu de *quatre double-croches*).
- m. 34 : le *tenor* est présenté sous la forme d'une bordure en *croches* au lieu d'une riche ornementation en valeurs brèves.

45 *fa3* au lieu de *ré3*.

Statistiquement, ces multiples allongements des valeurs rythmiques de la source U 87 provoquent une réduction conséquente de la quantité de notes à réaliser par l'interprète. Au sein de la même proportion de quatre mesures le luthiste ne devra émettre que 21 notes au lieu des 33 notes nécessaires à la réalisation de ce passage dans les trois autres sources.

Échantillon 6 : (m. 52 à 60)

The image displays a musical score for four different sources, labeled (F I), (U 87), (L B I), and (M 266). Each source is represented by a system of two staves (treble and bass clef). The score spans measures 52 to 60. The (U 87) system features red annotations: a red oval around the first two measures of the bass line and another red oval around the first four measures of the treble line. The (M 266) system has a red annotation '- 1 mesure' above the first measure of the treble line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ces mesures sont significatives de l'absence successive des voix de *bassus*<sup>46</sup> puis d'*altus*<sup>47</sup> dans la source U 87. Cette variation permet d'observer une certaine hiérarchie dans l'agencement polyphonique des différentes voix, associée à deux types d'écriture distincts.

46 m. 52-56  
47 m. 57-60

Jusqu'à la mesure 56 le *tenor*, caractérisé par des valeurs rythmiques brèves, est particulièrement actif pendant que le *superius* est traité en *noires*. A partir de la mesure 57 les sources F I et LB I présentent un faux-bourdon<sup>48</sup> à trois voix contrastant avec le passage précédant. Au sein d' U87 la voix d'*altus* de ce passage n'apparaît pas, le principe d'homorythmie des voix restantes (*superius* et *tenor*) est conservé mais le faux-bourdon est remplacé par une polyphonie à deux voix.

Ainsi, cet échantillon est significatif de l'absence d'une voix de la polyphonie atténuant un effet contraste provoqué par l'opposition de ces deux types d'écriture distincts, perceptible avec plus d'évidence dans les sources F I et LB I. Gestuellement, ces suppressions successives de voix permettent une réalisation instrumentale un peu moins contraignante de ce passage dans la source U 87, les deux mains étant moins sollicitées.

---

48 Le faux-bourdon correspond à un stéréotype d'écriture répandu au XVI<sup>e</sup> siècle. Issu des pratiques vocales le faux-bourdon est caractérisé par l'empilement de tierces ou de sixtes, les voix sont traitées en homorythmie.



## Autres exemples

Ces derniers exemples ne correspondent qu'à un échantillon réduit de l'ensemble des variations de la source U 87 pouvant être rattachées à une corrélation entre des choix d'écriture musicale et leur application pratique. Le lecteur sensible à une plus large observation de ce phénomène pourra se reporter aux mesures suivantes de la transcription. Ces quelques exemples étant représentatifs de certains des passages de la Fantaisie les plus complexes à réaliser pour l'interprète<sup>49</sup>.

– m. 112 – 113 : Les valeurs rythmiques de l'*altus* sont augmentées, des notes de passages sont donc supprimées. Ce passage est plus complexe à réaliser dans les autres sources à cause de la tenue du do3 (chœur 1 - 5<sup>e</sup> case) du *superius* simultanée à l'activité du motif de l'*altus* en *doubles-croches*.

– m. 180 – 181 : Les valeurs rythmiques du *superius* sont augmentées, le motif ornamental en valeurs brèves<sup>50</sup> n'existant pas dans U 87, l'interprète ne devra émettre que quatre notes – au lieu de huit notes dans les autres sources, pour la seule voix de *superius*.

– m. 215 à 218 : Les voix d'*altus* et de *superius* sont interrompues dans la source U 87. Cette variation s'explique par la contrainte gestuelle nécessaire à la réalisation des tierces parallèles entre *tenor* et le *bassus*. Si les tierces parallèles sont présentées à l'identique dans toutes les sources, la complexité de réalisation de ce passage est amoindrie par l'absence totale de la voix d'*altus* et l'interruption de celle du *superius* (m. 217) dans U 87, la main droite étant nettement moins sollicitée.

– m. 222 à 225 : Les valeurs rythmiques du *tenor* puis du *superius* sont augmentées.

---

49 Comme nous l'avons vu précédemment, nous pouvons juger de la complexité d'un passage par l'accumulation de contraintes instrumentales souvent présentées simultanément.

50 m. 181.

## d4 – Manuscrit de Munich (M 266)

La comparaison de la source manuscrite M 266 avec les imprimés F I et LB I ne permet pas de relever autant de variations significatives d'une telle corrélation avec l'aspect pratique de leurs réalisations.

Les variations de M 266, lorsqu'elles ne sont pas structurelles – ce qui permet parfois, comme nous l'avons vu ci-dessus, l'intégration de contenus musicaux n'existant que dans cette source – n'impliquent le plus souvent que certaines notes isolées. Nous allons cependant observer que les choix musicaux révélés dans ces variations éditoriales peuvent être révélateurs d'une réécriture de certains passages, répondant à des choix polyphoniques particuliers vis-à-vis des autres sources.

### Échantillon 1 (m. 111 – 112)

The image shows a musical score for two systems, comparing two different sources. The top system is labeled "(F I), (LB I) et (U 87)" and the bottom system is labeled "(M 266)". Both systems show two staves (treble and bass clef) with musical notation. The top system has a measure number "111" above the first staff. The bottom system has a measure number "111" above the first staff. The notation includes notes, rests, and accidentals. In the bottom system, there are red markings: a red asterisk in the bass staff of the first measure and a red dot on the second staff of the second measure.

Cette variation est représentative de l'un des rares exemples de choix polyphonique singulier pouvant être lié aux conditions de sa réalisation instrumentale de la source M 266.

La mesure 111 révèle, au sein de M 266, l'absence de deux notes à la voix d'*altus*. L'absence du *fa#2* permet d'éviter une contrainte gestuelle présente dans les autres sources : le *fa#2*<sup>51</sup> devant être réalisé simultanément au *do4*<sup>52</sup> le geste de main gauche nécessite un écart important d'une distance de 5 cases entre l'index et l'auriculaire. Ce geste est suivi (m. 112) d'un démanché de la position I à la position VII. Dans M 266, l'absence du *fa#* de l'*altus* (m. 111) puis le changement du *do3* (m.112) de l'*altus* par un *ré3* (chœur 2 à vide) diminue significativement ces contraintes de main gauche.

### Échantillon 2 (m. 231)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system is labeled '(F I), (LB I) et (U 87)' and '230'. The bottom system is labeled '(M 266)'. Both systems show a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass clef part in the bottom system has a red dot under the first note of the first measure, indicating a variation.

La mesure 231 indique la variation d'une note de *bassus* dans M 266. Dans les trois autres sources cette voix expose un motif<sup>53</sup> imité par l'*altus* puis le *superius*. Dans M 266 ce motif n'est pas exposé par le *bassus* présentant un *ré1* noire. Nous tenterons de comprendre cette variation par une fonction différente accordée à cette voix dans cette mesure. Cette différence mélodique et rythmique permet une mise en valeur du retard<sup>54</sup> de quarte entre le *bassus* et le *superius*, ce retard n'existant pas dans les autres sources présentant un *bassus* différent.

51 Fa#2 : chœur 4 – 1<sup>ère</sup> case.

52 Do4 : chœur 1 – 5<sup>ème</sup> case.

53 m. 230 : 2<sup>e</sup> temps.

54 Le retard, se définissant comme la dissonance d'un intervalle imparfait se résolvant sur un intervalle parfait, nécessite la tenue d'une voix sur laquelle une autre voix, de registre plus élevé, procède à un intervalle descendant conjoint.

Nous considérerons donc que cette variation peut justifier par une faveur accordée – par le copiste de M 266 – à l'apport expressif de ce retard sur un respect plus rigoureux des imitations contrapuntiques présentées dans les autres sources.

### Échantillon 3 (m. 270)

La mesure 270 indique, sur l'accord de sol majeur, une mise à l'octave supérieure du *si*<sup>2</sup> de l'*altus* et l'ajout d'une voix. Le registre aigu de la note d'*altus*, correspondant ainsi davantage à celui d'une note de *superius*, et l'ajout d'un *ré*<sup>2</sup> permet un apport expressif à cet accord enrichi dans la source M 266.

Cette variation est représentative d'une certaine souplesse vis-à-vis du principe d'indépendance des registres de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle puisque nous remarquons à la lecture de la transcription, et en comparaison avec les autres sources, une déformation de l'agencement des différentes voix de l'ensemble polyphonique de ce passage. De plus, l'intervalle mélodique de septième majeur à l'*altus* est une singularité musicale ne correspondant pas à l'écriture polyphonique plus régulière indiquée dans les autres sources, présentant des intervalles conjoints à toutes les voix. Nous pourrions, dans la continuité de nos idées, justifier cet écart par le choix d'un enrichissement harmonique succinct prenant le dessus sur une application plus rigoureuse des principes vocaux, ce phénomène se retrouve fréquemment dans la musique pour luth.

#### Échantillon 4 (m. 455)

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '454 (F I), (LB I) et (U 87)'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A green horizontal line connects a note in the treble staff to a note in the bass staff. The second system is labeled '(M 266)'. It also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. A green diagonal line connects a note in the treble staff to a note in the bass staff. A red diagonal line connects a note in the bass staff to a note in the treble staff. There are also red markings in the bass clef of the second system.

La mesure 455 est révélatrice de l'ajout d'un *do*<sub>2</sub> au *bassus* simultanément à une organisation différente du complexe polyphonique.

La note d'*altus* (*ré*<sub>3</sub>) s'intégrant mal à une émission simultanée avec le *do*<sub>2</sub> nous pouvons émettre l'idée que le copiste de M 266, ayant voulu intégrer cette basse affirmant le premier degré du mode (*do*), ai procédé à un changement de hauteur associé à un décalage rythmique de l'*altus*, afin d'éviter l'émission directe, sur un temps fort, d'un intervalle de neuvième mineur.

Nous observons alors dans cette variation un choix singulier d'organisation des voix polyphoniques. Alors que les autres sources présentent une polyphonie se déroulant avec une certaine évidence, M 266 présente un tissu polyphonique plus complexe lorsqu'on observe chaque voix mélodique indépendamment : la prééminence d'intervalles disjoints de chacune des voix s'oppose aux simples répétitions de notes et intervalles conjoints des voix des autres sources.

Les exemples suivants de variations mélodiques de la source M 266 illustrent des différences dans l'application de la *musica ficta*<sup>55</sup>.

Échantillon 5 : (m. 33)

Échantillon 6 : (m. 306)

55 L'écriture musicale de la Renaissance est caractérisée par une « musique fictive » (*musica ficta*). Il s'agit de l'absence de précision, dans la partition, de la hauteur des degrés mobiles des différents modes, devant être déduits et choisis par l'interprète. Au contraire de la notation (en notes) utilisée habituellement dans le reste du répertoire, la notation en tablature permet indirectement la précision de la hauteur exacte de chaque son, y compris des degrés mobiles.

Échantillon 7 : (m. 466)

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '466 (F I), (L B I) et (U 87)' and the second system is labeled '(M 266)'. Both systems are written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a sharp sign. The second system has a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a sharp sign. The notation includes notes, rests, and a fermata over a note in the first system.

Ce dernier échantillon d'analyse illustre un choix singulier d'application de la *musica ficta*. Dans M 266 l'*altus* (*do#3*) entre en dissonance avec le *tenor* (*do#2*), l'effet expressif de cette dissonance est clairement perceptible à l'audition<sup>56</sup>. De plus, la note d'*altus* suivant un *sol2*, le rapport d'intervalle mélodique est une quarte augmentée, ce qui va à l'encontre de règles d'écriture musicale décrites dans les traités théoriques et appliquées par les compositeurs de la Renaissance.

---

56 L'effet de dissonance pourra être amoindri par l'interprète, pouvant interrompre le do noir lors de l'émission du do#, mais cette précision n'est pas indiquée dans la tablature et cela n'effacera pas entièrement le rapport d'intervalle dissonant entre le do2 et do#3.

Le lecteur sensible à une plus large observation des variations de la polyphonie de la source M 266 pourra se référer aux mesures suivantes de la transcription :

- m. 24 : Inversion de deux notes au *tenor*.
- m. 140 : *mi2* au lieu de *do2* au *bassus*. Il s'agit de la seule variation n'étant commune qu'à la source U 87.
- m. 152 : *mi2* au lieu de *si1* au *bassus*.
- m. 144 - 145 : Inversion de deux notes à l'*altus*.
- m. 191 : Remplacement du *do2* par un *ré2* au *bassus*.
- m. 267 : Ajout d'une broderie à l'*altus*
- m. 350 : Suppression du *la3* du *superius*, ajout du *la1* au *bassus*.
- m. 369 : Ajout du *sol2* au *bassus*.
- m. 390 : Ajout du *do3* au *superius*.
- m. 398 : *la2* au *bassus* au lieu d'un accord (*do-mi-la*).
- m. 403 : Ajout du *mi3* au *superius*, suppression du *sol2* à l'*altus*.
- m. 445 : Suppression du *superius*, *ré2* au lieu de *sol2* au *bassus*.
- m. 455 : Suppression de l'*altus*, ajout du *do2* au *bassus*.

L'observation de cet ensemble de variations permet d'en distinguer trois types:

- La substitution d'une note par une autre.
- L'inversion de deux notes se suivant.
- L'ajout et/ou la suppression momentanée d'une voix.

Ne pouvant expliquer tous ces exemples par une réalisation pratique significativement différente de ces variations, nous les expliquerons simplement par des choix d'écriture variés pouvant parfois permettre un apport expressif, en comparaison avec les autres sources.



## d5 – Conclusion de l'analyse comparée des variations polyphoniques

### Manuscrit d'Uppsala (U 87)

L'analyse comparative des variations polyphoniques de la source U 87 avec les trois autres sources a permis de mettre en avant des exemples révélateurs d'un allègement significatif de la polyphonie. Les échantillons 1, 2 et 6 nous ont d'abord permis d'observer l'absence d'une ou plusieurs voix intermédiaires au sein de certains passages, les échantillons 3, 4 et 5 nous ont ensuite permis d'observer un traitement différent de valeurs rythmiques, systématiquement allongées. Par la prise en compte des conditions de réalisation instrumentales des échantillons analysés nous avons établi une corrélation entre ces allègements du tissu polyphonique et une réalisation simplifiée de la tablature correspondant à ces passages – surtout pour les échantillons 1, 2, 3 et 4 pour lesquels la suppression de contraintes instrumentales importantes est évidente.

Nous expliquerons cet état de fait en prenant en compte les différentes hypothèses, énoncées en première partie du mémoire, autour des conditions éditoriales de cette source. Par comparaison avec les imprimés, la source U 87 apparaît comme l'état simplifié d'une œuvre présentant une écriture polyphonique plus dense et plus complexe à réaliser instrumentalement au sein des autres sources. Si le copiste de la source U 87 avait à sa disposition un texte écrit correspondant aux sources parisiennes il serait aisé de déduire par cette analyse sa volonté de présenter une tablature accessible à un plus large public de luthistes de niveaux instrumental variables. Nous avons émis l'hypothèse que cette source puisse correspondre à un état brut d'une œuvre ayant été progressivement développée dans le temps, jusqu'à atteindre son état définitif, présenté dans les sources imprimées. Cela semble aller à l'encontre de notre réflexion, ayant permis le relevé de choix musicaux significatifs de conceptions musicales distinctes.

Nous pouvons ainsi aisément associer les conclusions de l'analyse de ces variations à l'idée de l'appropriation d'une tablature d'Albert de Rippe par un autre luthiste, prenant la liberté d'arranger l'œuvre en fonction de ses propres volontés artistiques.

#### Manuscrit de Munich (M 266)

L'analyse comparative des variations polyphoniques de la source M 266 ne permet pas d'établir de tels liens avec une pratique instrumentale différente de la tablature. Nous relèverons cependant une corrélation entre les différentes variations analysées ci-dessus, centrées sur l'observation de choix polyphoniques s'opposant aux autres sources.

Nous avons vu que la source M 266 est représentative de certains écarts vis-à-vis de critères d'écriture correspondant à une conception vocale des lignes mélodiques, pouvant se manifester par des imitations moins strictes entre les voix (échantillon 2), l'utilisation d'un ambitus inadéquat aux registres vocaux (échantillon 3), des choix mélodiques peu adaptés à une conception vocale de l'écriture (échantillon 4) ou l'utilisation d'intervalles inhabituels aux conceptions théoriques de cette musique (échantillon 7). La comparaison avec les autres sources de la fantaisie a ainsi permis le relevé d'exceptions ayant pour point commun d'être révélatrices de choix défavorisant parfois certains aspects d'une écriture rigoureuse spécifiquement vocale au profil d'apports expressifs momentanés.

Ces moments d'expressivité ont pour point commun d'être créés par des variations de la polyphonie provoquant un effet de courte durée (une *croche*). Nous émettrons l'idée que le type de perception se rattachant à un tel traitement s'oppose, raisonnablement, à une perception du caractère vocal de l'écriture, s'établissant sur un temps long par l'écoute de l'évolution mélodique de chaque voix au sein d'une phrase musicale. Ainsi, nous nous demanderons si ces variations de la polyphonie de la source M 266 peuvent être révélatrices d'une conception singulière de l'écriture, et peut-être de l'écoute musicale, où l'ajout de certains effets expressifs serait favorisé à un respect plus régulier des principes vocaux des interactions polyphoniques, telles qu'elles sont présentées dans les autres sources.

## Différentes personnalités artistiques

Cette idée d'une différence de conception de l'écriture musicale permet de justifier la mise en œuvre des choix musicaux singuliers indiqués par le copiste de la source M 266, en alimentant notre réflexion sur l'appropriation d'une tablature d'Albert de Rippe. Ce cas de figure, complémentaire aux conclusions précédentes sur la source U 87, nous permettrait de révéler des apports artistiques personnels dans les sources manuscrites.

Cette notion d'une différence de personnalité pourrait permettre d'établir qu'Albert de Rippe ne serait pas lui-même directement à l'origine de toutes ces sources. Nous considérerons, au contraire, que l'analyse comparative des variations polyphoniques des sources manuscrites confirme l'indépendance de statut des copistes de ces sources par rapport à Albert de Rippe, auteur dont les choix d'écriture – correspondant à l'ensemble de son répertoire – s'accordent à des volontés artistiques différentes de celles présentées dans les manuscrits. Le copiste de la source U 87 aurait alors pris la liberté de proposer un état simplifié de l'œuvre, vis-à-vis de l'écriture polyphonique et de la réalisation gestuelle, et le copiste de M 266 aurait pu avoir pris la liberté d'ajouter certains effets expressifs, au prix d'une écriture polyphonique moins régulière.

De plus, ces conclusions d'appropriation d'une tablature par des luthistes indépendants à Albert de Rippe effectuant leur propre relecture, ou version, d'une fantaisie s'accordent avec les résultats de l'analyse structurelle, ayant révélée des choix singulièrement différents dans les variations de la structure de l'œuvre entre les deux sources manuscrites.

Par soucis de vérification de ces idées, nous allons à présent consolider cette notion de différences de personnalités artistiques par un approfondissement de l'étude de l'aspect instrumental de ces sources, afin de préciser davantage ces distinctions de pratiques.

## E – Variations dans l'utilisation des chœurs

L'importance du répertoire des tablatures de luth pourrait se justifier par une représentation idéalisée de cet instrument au XVI<sup>e</sup> siècle. Le luth associe la possibilité de rendre un complexe de voix polyphoniques avec les qualités expressives d'une palette sonore variée. En effet, la technologie du luth permet l'élaboration de variations de nuances et de timbre au praticien, par deux moyens différents pouvant se combiner.

D'abord, une même note peut se trouver sur différents chœurs à différents endroits du manche. Par exemple, le *sol*3 peut être émis par le chœur 1 à vide, le chœur 2 sur la 5<sup>ème</sup> case, ou le chœur 3 sur la 10<sup>ème</sup> case. Cette même note connaîtra un assombrissement progressif de son timbre au fur et à mesure de son évolution dans les cases de l'instrument (le *sol*3 du chœur 1 émet un timbre plus clair que le *sol*3 du chœur 3, au timbre plus mat, moins chargé en harmoniques aiguës).

Ensuite, le luthiste peut faire varier le timbre d'une note en fonction du placement de sa main droite. Lorsqu'un chœur est pincé à proximité du chevalet le timbre sera plus incisif (les cordes étant plus tendues) que lorsque ce même chœur est pincé à proximité de la rosace ou de la base du manche, le timbre s'adoucissant progressivement lorsque la main droite s'approche de la touche (la tension des cordes diminuant).

Bien que cette dernière manière de modifier le timbre ne soit jamais indiquée dans les tablatures, les variations éditoriales des différentes sources de la *Première Fantaisie* permettent, dans certains cas, de relever des choix opposés dans l'utilisation du chœur correspondant à une même note<sup>57</sup>. Ce type de variation s'observe dans les tablatures par une utilisation variable, selon les différentes sources, des notes correspondantes aux deux premiers chœurs à vide (*sol3* et *ré3*), pouvant être émises sur un autre chœur.

Nous proposerons trois raisons pouvant motiver l'emploi d'un chœur à vide par rapport à l'emploi d'un chœur fretté pour une même note.

Premièrement, l'emploi d'un chœur à vide permet à la note concernée d'être plus clairement perceptible par rapport aux autres voix polyphoniques, la sonorité étant naturellement plus claire et plus intense.

Deuxièmement, dans certains cas, en fonction des notes d'un complexe polyphonique à émettre simultanément, l'emploi d'un chœur fretté peut permettre le prolongement rythmique d'une note. Ce cas de figure apparaît quand les notes de deux voix différentes se trouvent sur le même chœur, dans ce cas, la tablature pourra indiquer d'effectuer une de ces deux notes sur un autre chœur pour éviter l'interruption de cette dernière.

Troisièmement, par rapport à un chœur fretté, l'emploi d'un chœur à vide permet de libérer un doigt de la main gauche, cela enlève donc une contrainte instrumentale.

---

57 Voir : Annexes – Code de lecture de la transcription. L'emploi d'un chœur différent pour une même note est représenté dans la transcription par la coloration bleue des notes concernées.

## e1 – Imprimés Fezandat (F I) et Ballard (LB I)

Ce type de variation apparaît fréquemment entre les sources imprimées F I et LB I, nous les indiquerons dans le tableau suivant :

| Mesure<br>(transcription) | Note | Édition | Chœur et case   |
|---------------------------|------|---------|---|
| 20                        | sol3 | F I     | 1 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 2 (5 <sup>e</sup> case)   |
| 54                        | ré3  | F I     | 2 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 3 (5 <sup>e</sup> case)   |
| 60                        | sol3 | F I     | 1 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 2 (5 <sup>e</sup> case)   |
| 87                        | ré3  | F I     | 2 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 3 (5 <sup>e</sup> case)   |
| 123                       | ré3  | F I     | 2 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 3 (5 <sup>e</sup> case) : cet emploi permet la non-interruption de la voix d' <i>altus</i>    |
| 294                       | ré3  | F I     | 2 (à vide)  |
|                           |      | LB I    | 3 (5 <sup>e</sup> case) : cet emploi permet la non-interruption de la voix de <i>superius</i> |
| 306                       | sol3 | F I     | 2 (5 <sup>e</sup> case)   |
|                           |      | LB I    | 1 (à vide) : cet emploi permet d'éviter une contrainte de main gauche                         |

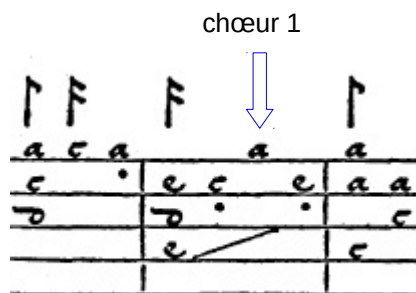
Les quatre premières variations mises en évidence par ce tableau permettent d'observer une utilisation accrue des chœurs frettés dans la tablature de LB I par rapport à F I. Elles ont pour point commun d'être intégrées à un motif d'ornementation cadentielle, les valeurs rythmiques de ces variations sont donc suffisamment brèves (*doubles-croches* et *triples-croches*) pour ne pas avoir d'impact significatif sur une perception différente du timbre de ces notes – même si nous pouvons éventuellement accorder une plus grande homogénéité de timbre lorsque toutes les notes sont frettées. Il semble plutôt qu'elles puissent s'expliquer par des raisons pratiques.

Nous avons vu que l'utilisation d'un chœur à vide permet la libération d'un doigt de main gauche, ceci pourrait expliquer la plus utilisation des chœurs à vide dans F I. Cependant, dans ces quatre premières variations, la main gauche réalisant un motif ornemental ne subit pas les fortes contraintes pouvant être nécessaire à la réalisation d'une écriture polyphonique développée, nécessitant des tenues de notes contraignantes.

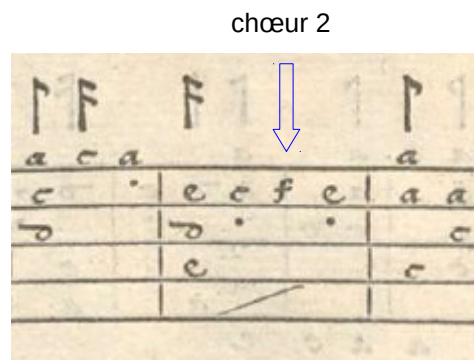
The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled '(F I)', shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A blue arrow points to the first string in the second measure, labeled 'chœur 1'. The second system, labeled '(LB I) et (M 266)', shows the same melodic line with a blue dot on the second string in the second measure, labeled 'chœur 2'.

Nous expliquerons plutôt ces variations par l'opposition de deux pratiques distinctes du luth, l'une correspondant à une habitude d'utilisation plus systématique des chœurs à vide dans les ornementsations, et l'autre correspondant à une habitude de réalisation des motifs d'ornementations sur les chœurs frettés. Bien que le rendu sonore de ces deux manières de réaliser une ornementation sur les mêmes notes ne soit pas significativement différent, les gestes nécessaires à leurs réalisations s'opposent. Dans le cas d'une utilisation accrue des chœurs à vide (F I) la main gauche est moins sollicitée mais la main droite devra réaliser un croisement du pouce et de l'index<sup>58</sup> sur deux chœurs différents dans un temps bref. Dans le cas d'une utilisation accrue des chœurs frettés (LB I), la main droite, pinçant uniquement le chœur 2, ne devra pas effectuer de croisement entre deux chœurs différents, la main gauche devra cependant réaliser un écart plus important pour atteindre le *sol*/3, 5<sup>e</sup> case du chœur 2.

58 Application de la technique du « *figueta* » : la main droite alterne le pouce (sur le temps le plus fort) et l'index (sur le temps le plus faible). Dans ce cas, le pouce pincera le chœur 1 et l'index le chœur 2.



Extrait de la tablature F I (m. 59 à 61).  
Le sol3 est émis sur le chœur 1 à vide.



Extrait de la tablature LB I (m. 59 à 61).  
Le sol3 est émis sur le chœur 2, case 5.

Ainsi, l'observation de ces quatre premières variations d'utilisation des chœurs permet la mise en évidence de choix instrumentaux différents dans la réalisation de motifs ornementaux. Ces choix opposés pourront être significatifs de pratiques distinctes du luth, provenant de deux luthistes différents (Guillaume Morlaye pour F I et Adrian Leroy pour LB I) adaptant chacun la tablature à des habitudes pratiques personnelles. Une étude approfondie à l'ensemble des répertoires de Guillaume Morlaye et Adrian Leroy, centrée sur l'utilisation des chœurs dans les motifs ornementaux permettrait peut-être de confirmer plus généralement cette notion.

Les cinquième et sixième variations du tableau précédent révèlent l'emploi d'un chœur fretté nécessaire à la non-interruption d'une voix dans la source LB I par rapport à F I, ce qui ajoute une contrainte instrumentale mais permet de respecter plus strictement la continuité d'une voix au sein de la phrase<sup>59</sup>. La septième variation présente au contraire l'utilisation du chœur 1 dans la source LB I ayant vraisemblablement pour objectif de supprimer une contrainte de main gauche supplémentaire dans un passage particulièrement complexe<sup>60</sup>. Ces dernières variations sont de nouveau significatives d'une prise de liberté d'Adrian Leroy (LB I) dans sa ré-édition de la fantaisie publiée par Guillaume Morlaye (F I).

59 L'observation de ces mesures de la transcription permettra au lecteur de comprendre plus précisément ce phénomène.

60 Ce passage est analysé en deuxième partie du mémoire, page 49.



## e2 – Manuscrit de Munich (M 266)

La transcription comparative des quatre sources permet d'observer une utilisation identique des chœurs frettés et des chœurs à vide entre les sources M 266 et LB I. De plus, ces deux sources présentent exactement les mêmes corrections d'erreurs de copies par rapport à F I. Les absences de variations de ces deux facteurs permettent de suggérer un lien éditorial particulier entre les sources M 266 et LB I. Il semblerait, selon la datation d'A. -J. Ness, présentant la source M 266 antérieure à LB I, que lors de sa ré-édition des œuvres d'Albert de Rippe, Adrian Leroy (LB I) ait pu avoir à sa disposition la source M 266, en plus de la source F I. Le luthiste aurait alors conservé les choix d'utilisation des chœurs et de correction d'erreurs de copie présentés dans la source M 266 et procédé à quelques agencements supplémentaires<sup>61</sup> par rapport à F I.

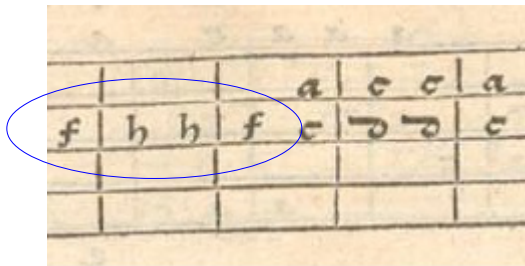
## e3 – Manuscrit d'Uppsala (U 87)

La source U 87 présente quelques variations propres<sup>62</sup> vis-à-vis de l'utilisation des chœurs. Dans la continuité de nos idées sur un état simplifié de cette source nous évoqueront la variations des mesures 99 à 101. Le motif d'altus est présenté dans U 87 sur le chœur 2 (sauf la première note, *ré*<sub>3</sub>), au lieu du chœur 3 dans les autres sources.

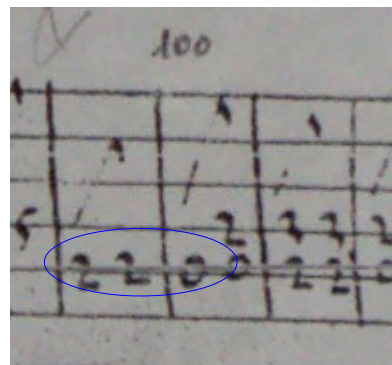
The image displays a musical score comparison for measures 99 to 101. The top system is labeled '(F I), (LB I) et (M 266)' and shows the altus part on Chœur 3. The bottom system is labeled '(U 87)' and shows the altus part on Chœur 2. Blue circles highlight the differences in the altus line between the two systems. In the top system, the altus part is on Chœur 3, while in the bottom system, it is on Chœur 2. The first note of the altus part in the bottom system is a G3 (ré3), which is different from the other sources.

61 Ces quelques différences éditoriales peuvent s'observer dans la transcription.

62 La mesure 44 est significative d'une utilisation du chœur 3, au lieu du chœur 2 dans les autres sources, pour permettre la non-interruption de la voix d'altus. Ce même procédé est effectué aux mesures 123 et 184, ces variations sont communes aux sources LB I, M 266 et U87.



Extrait de la tablature LB I (m. 99 à 101).  
Les notes sont émises sur le chœur 3.



Extrait de la tablature U 87 (*idem*).  
Les mêmes notes sont émises sur le chœur 2.

Ce choix permet d'éviter un démanché entre une position haute du manche (position II, *mi3* sur la 2<sup>e</sup> case du chœur 2) et une position du milieu du manche (position V, *mi3* sur la 7<sup>e</sup> case du chœur 3). Cependant, l'utilisation du chœur 3 pour l'élaboration de ce motif d'*altus* permet la création d'un contraste de timbre lorsque le même motif est traité en imitation dans la voix de *superius*, aux mesures suivantes. Cet effet d'opposition d'un timbre sombre (chœur 3) à un timbre plus clair (chœur 2), indiqué dans les sources F I, LB I et M 266, participe à une meilleure perception des imitations strictes<sup>63</sup> entre *altus* et *superius* (chaque voix étant associée à un timbre différent), ainsi qu'à une plus grande diversité des timbres utilisés dans cette œuvre. L'omission de ce facteur musical au profit de la suppression d'une contrainte instrumentale dans la source U 87 permet de mesurer plus précisément la portée des choix effectués par son copiste dans sa simplification d'une tablature.

Cet exemple conforte l'idée d'une appropriation de l'œuvre par un autre luthiste en permettant d'établir un écart de plus en plus important avec des choix musicaux spécifiques à Albert de Rippe, dont les qualités musicales et techniques se retrouvent dans son adaptation de choix d'écriture polyphonique au luth. Le luthiste parvient à introduire un effet expressif propre à une connaissance profonde des possibilités de l'instrument en le corrélant à une perception accrue de l'écriture polyphonique. Si Albert de Rippe était en mesure de mettre en œuvre une telle finesse d'écriture il semble de moins en moins probable que ce dernier soit à l'origine de la copie d'une version de la fantaisie omettant de telles qualités musicales<sup>64</sup>.

63 Imitation stricte : imitation à l'identique d'un motif (mêmes hauteurs de notes et mêmes rythmes).

64 Voir Partie I – Sources de la *Première Fantaisies* – C – Présentation des Hypothèses – Hypothèse 1.

#### e4 – Conclusion de l'analyse des variations de l'utilisation des chœurs

Cette étude comparative des différentes utilisations des chœurs, paramètre instrumental spécifique au luth, a permis une relève de singularités instrumentales. Nous avons observé des applications instrumentales opposées au sein de passages présentant une écriture polyphonique identique entre différentes sources. La relève de ces variations instrumentales a permis de mesurer plus précisément le degré de contraintes instrumentales admis dans les différentes sources, notamment vis-à-vis du respect de la continuité d'une voix et de la prise en compte de paramètres expressifs propres aux possibilités sonores du luth.

Cette courte étude d'une spécificité instrumentale a permis de soutenir les idées présentées précédemment autour de l'appropriation personnelle d'une tablature. Nous avons pu relever des choix singulièrement différents d'utilisation des chœurs du luth, pouvant s'expliquer par différentes habitudes de pratique instrumentale. Nous avons d'abord mis en avant, par la comparaison de ce paramètre entre F I et LB I, une prédominance de l'aspect digitale de la réalisation gestuelle de l'œuvre sur des choix instrumentaux purement sonores. Nous avons ensuite proposé un lien éditorial particulier entre LB I et M 266 permettant de nourrir notre réflexion sur les hypothèses présentées en première partie du mémoire. Enfin, nous avons relevé, dans la source U 87, la simplification d'une contrainte allant à l'encontre d'une subtilité musicale représentative du savoir-faire d'Albert de Rippe.

La méthodologie appliquée dans cette dernière partie d'analyse peut-être considérée comme l'ébauche d'un travail de plus grande envergure ayant pour objectif d'associer des habitudes instrumentales à différents luthistes. Nous parlerons alors, vis-à-vis de l'établissement de corrélations entre différentes manières de pratiquer le luth et les conditions éditoriales pouvant expliquer une telle variété de variations musicales d'une œuvre, d'une signature digitale attribuant à différents luthistes des choix instrumentaux représentatifs d'habitudes de pratique et de personnalités musicales différentes.

## Synthèse de l'analyse

La prise en compte de la dimension tactile des réalisations pratiques des variations éditoriales a permis le relevé de corrélations entre l'écriture polyphonique et son application gestuelle au luth.

### Manuscrit d'Uppsala (U 87)

Nous avons considéré que cette source présente un respect moins régulier de certains principes d'une écriture polyphonique au caractère fondamentalement vocal. Cette particularité semble être représentative d'un état simplifié de la fantaisie vis-à-vis des autres sources intégrant davantage de contraintes gestuelles.

### Manuscrit de Munich (M 266)

Certains choix d'écriture spécifiques à la source M 266 ont été relevés. Nous avons observé, vis-à-vis des autres sources, l'ajout d'effets expressifs localisés ayant un impact sur le déroulement autonome de chacune des voix du complexe polyphonique. Ce procédé est significatif d'une conception musicale singulière empêchant parfois la mise en œuvre de certaines interactions polyphoniques.

### Imprimés F I et LB I

Nous avons émis la possibilité que l'édition de la source imprimée LB I ait été élaborée à partir d'un ensemble de sources intégrant – au moins – les sources F I et M 266. L'écriture polyphonique de LB I est représentative d'une conception aussi rigoureuse que celle présentée dans F I mais ces sources ne sont cependant pas identiques. La transcription présente au total 26 variations lorsque l'on compare LB I à F I. Elles sont réparties en trois catégories : les corrections d'erreurs de copie de F I, les variations mélodiques localisées à une ou deux notes – généralement caractérisées par l'ajout d'une note, et des choix instrumentaux différents pour des notes identiques. Ces catégories de variations peuvent s'observer dans la transcription comparative au moyen du code de lecture<sup>65</sup> présenté en annexes.

---

65 Voir : Annexes 2 – Code de lecture de la transcription.

## **Partie III – Réalisations variables d'une fantaisie pour luth**

Dans le but d'affiner notre compréhension de l'acte de création particulier d'une fantaisie pour luth, pouvant possiblement intégrer la notion d'appropriation personnelle d'une tablature, nous présentons ici une synthèse et une catégorisation des variations éditoriales relevées au cours de notre analyse. En plus de permettre au lecteur d'observer la diversité des paramètres pouvant être variés au cours de l'appropriation d'une fantaisie, cette synthèse pourrait être utile à l'interprète désireux d'intégrer ces particularités créatrices à son interprétation.

### **A – Synthèse des paramètres variés dans les différentes sources**

#### a1 – Structure

##### 1 – Ajout d'une ou deux mesures

Nous avons observé un lien entre ces agencements et la structure de l'œuvre. Ils pourront notamment permettre une plus forte accumulation de tension d'une zone pré-cadentielle par des extensions successives d'une ou deux mesures.<sup>66</sup>

##### 2 – Suppression d'une ou deux mesures

Au contraire des ajouts d'ensemble de mesures, ces agencements s'appliquent généralement au sein de passages structurellement secondaires, tel qu'un commentaire pouvant suivre les nombreux événements musicaux (imitations nombreuses) d'un passage à la polyphonie développée.<sup>67</sup>

---

66 Ex. : U 87 mesures 19 à 22.

67 Ex. : M 266 mesures 280-281.

### 3 – Suppression de passages importants

Il est difficile d'affirmer une valeur uniquement artistique aux passages importants n'apparaissant pas dans les manuscrits<sup>68</sup>. Cependant, les choix polyphoniques nécessaires à l'intégration de telles coupures dans la structure de l'œuvre, et à une transition acceptable entre des événements musicaux présentés séparément dans d'autres sources, permettent des ajouts de variations de la polyphonie.

#### a2 – Mélodique et rythmique

##### 1 – Changement d'une note seule ou inversion de deux notes

Ces procédés apparaissent souvent dans M 266, ce sont des variations isolées représentatives d'une prise de liberté du luthiste.<sup>69</sup>

##### 2 - Suppression de note de passages

La source U 87 est, à plusieurs reprises, significative d'un procédé d'allongement des proportions rythmiques provoquant la suppression de notes de passages dans une phrase musicale.<sup>70</sup>

##### 3 – Motif d'ornementation

Les motifs d'ornementations cadentielles, notés dans la tablature, peuvent être sujets à un enrichissement (davantage de notes aux valeurs plus brèves) ou à un appauvrissement (allongement rythmiques des notes de l'ornementation).<sup>71</sup>

##### 4 - *Musica ficta*

La transcription permet d'observer de nombreuses variations de la *musica ficta*, entre toutes les sources. Dans cette fantaisie, les notes concernées sont les suivantes : fa/fa# – si/sib – do/do#. <sup>72</sup>

---

68 Ex. : U 87 (-105 mesures), M 266 (-9 mesures). Nous avons vu que ces agencements de la structure peuvent s'expliquer par des raisons matérielles.

69 Ex. : M 266 m. 154, U 87 m. 236.

70 Ex. : U 87 m. 31-34.

71 Ex. : U 87 m. 21-22.

72 Ex. : M 266 m. 306.

## a3 – Polyphonie

### 1 – Interruption de la continuité des voix intermédiaires et suppression de voix

Très présent dans la source U 87, ce procédé de suppression – dans un espace de temps réduit ou sur l'entièreté d'une phrase musicale – de notes d'une ou plusieurs voix intermédiaires (*altus* ou *tenor*) provoque un allègement du tissu polyphonique, particulièrement dense chez Albert de Rippe, certainement lié à la volonté d'une réalisation plus aisée du passage concerné.<sup>73</sup>

### 2 – Non-répétition de notes

Le début de la fantaisie est particulièrement significatif d'un procédé de non-répétition d'une ou plusieurs notes – pouvant s'appliquer à tous les registres – dans la source U 87 par rapport aux trois autres sources. Ceci permet une sollicitation moindre de la main droite sans pour autant provoquer l'interruption d'une voix, tenue par la main gauche.<sup>74</sup>

### 3 – Agencement des registres

Certaines variations de l'écriture de la polyphonie peuvent être représentatives d'une ré-organisation de la disposition des différentes voix d'un court passage.<sup>75</sup>

---

73 Ex. : U 87 m. 215 -218.

74 Ex. : U 87 m. 11-16.

75 Ex. : U 87 m. 283-284, M 266 m. 455.

## a4 – Pratique instrumentale

### 1 – Suppression de contraintes

L'observation des variations de certains des passages les plus complexes, tant du point de vue de la densité polyphonique que de la réalisation instrumentale, a permis de relever différents procédés de suppression de contraintes (fortes sollicitations des deux mains, succession de démanchés, écarts importants ou placements complexes des doigts de main gauche, tenues de notes contraignantes<sup>76</sup>), principalement dans la source U 87. Elles sont souvent significatives d'une prédominance de ces procédés instrumentaux sur un respect plus rigoureux de certains principes polyphoniques.

### 2 – Tenue ou interruption d'une voix en fonction des chœurs choisis

Lorsque l'écriture polyphonique présente des intervalles réduits entre les voix, les notes correspondantes aux trois premiers chœurs à vide peuvent être représentatives de différents choix instrumentaux. Certaines sources indiquent l'utilisation d'un chœur fretté pour permettre la tenue d'une voix, d'autres indiquent l'utilisation d'un chœur à vide pour cette même note, provoquant l'interruption d'une voix mais permettant une sollicitation moindre de la main gauche.<sup>77</sup>

### 3 – Réalisation variable d'ornementations

L'utilisation différente des chœurs à vide et des chœurs frettés des sources imprimés F I et LB I est significative de choix opposés dans des ornementsations sur les mêmes notes, entre deux luthistes différents. Ces variations s'expliquent davantage par des habitudes de pratique du luth différentes que par des raisons sonores.<sup>78</sup>

Nous ajouterons à cette liste les nombreuses corrections d'erreurs de copies présumées. Nous préciserons enfin que nous avons pu observer, dans certains cas, la combinaison de plusieurs de ces paramètres au cours d'un même passage varié.<sup>79</sup>

---

76 Ex. : U 87 m. 213 : La variation de l'organisation polyphonique des voix intermédiaires permet, dans ce passage, d'éviter la tenue contraignante présentée dans les autres sources.

77 Ex. : U 87 m. 44-45.

78 Ex. : LB I m. 21.

79 Ex. : U 87 m. 4 : Nous observons successivement la suppression d'une mesure, la suppression des voix intermédiaires et l'ajout d'un motif ornemental permettant d'éviter un démanché de main gauche contraignant.



## B – Improvisation d'une fantaisie

### b1 – Imagination et performance

Lorsqu'un musicologue se réfère aux témoignages écrits autour de la fantaisie pour luth provenant de musiciens et théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle, un champ lexical autour de l'imagination se référant à la liberté formelle et d'invention de ces œuvres se précise et s'accompagne souvent de l'idée d'une performance instrumentale virtuose. La définition de la fantaisie du *Grove*<sup>80</sup> s'appuie d'ailleurs sur une citation de Luis Milán relevant ces deux caractéristiques :

« [...] Composition instrumentale dont la forme et l'invention provient de "l'imagination et de la performance de l'auteur qui la crée" ».

Se référant à une étude du théoricien Zarlino de l'œuvre *Missa ad placitum* de Claudin de Sermizy, intégrant le sous-titre « sur fantaisie », Gregory Butler associe le terme « imagination » à la réflexion de Zarlino :

« Le sens de base du mot fantaisie [...] est "le produit de l'imagination" ou "l'image" »<sup>81</sup>.

Dans la continuité de ces idées nous citerons ensuite John Griffiths, définissant la forme de la fantaisie sous l'angle d'un témoignage d'une pratique vivante instable :

« La fantaisie, comme la musique, est un organisme vivant, éphémère et informe ; c'est de la substance cellulaire transformée en matière par ses créateurs, reconstituée — et peut-être réincarnée — lors de chaque performance, mais qui reste toujours malléable, toujours adaptable, et capable de changer de physionomie en fonction des conditions, des personnalités et des environnements. »<sup>82</sup>

---

80 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2<sup>e</sup> éd.), London, Macmillan publishers, 2001. Citation : « A term adopted in the Renaissance for an instrumental composition whose form and invention spring 'solely from the fantasy and skill of the author who created it' (Luis de Milán, 1535–6). From the 16th century to the 19th the fantasia tended to retain this subjective licence, and its formal and stylistic characteristics may consequently vary widely from free, improvisatory types to strictly contrapuntal and more or less standard sectional forms. »

81 BUTLER, Gregory G., « The Fantasia as musical Image », *The musical Quarterly*, Vol. 60 N°4, Oct. 1974, p. 607.

82 GRIFFITHS, John, Une fantaisie de la Renaissance : an introduction, *Journal of the Lute Society of America*, Vol. 23, 1990, p. 3.

Philippe Canguilhem, dans son récent ouvrage<sup>83</sup>, propose une définition de la fantaisie intégrant la notion de personnalité du musicien développée dans ce mémoire :

« [...] la *fantasia* est d'abord un art de soliste propre aux joueurs d'instruments polyphoniques, qui peuvent par sa pratique exprimer leur personnalité et montrer leurs qualités musicales. »<sup>84</sup>

## b2 – Dimension tactile

Nous insisterons sur la dimension tactile significative de ce genre musical, explicitée par le musicologue sous ces termes :

« Ici, *fantasia* [...] désigne l'imagination du musicien, qui, lorsqu'elle est alliée à une grande facilité digitale, permet l'invention sur le champ de toutes sortes de musiques. »

Cet aspect digital se retrouve dans une fameuse description d'une improvisation du luthiste Francesco da Milano par le lettré Pontus de Tyard :

« les tables levées il en prent un & comme pour tater les acors, se met pres d'un bout de table, à rechercher une fantaisie. »<sup>85</sup>

Philippe Canguilhem commente alors ce texte par une corrélation entre la dimension tactile de ce genre et l'improvisation musicale :

« [...] le terme semble plutôt désigner ici une idée musicale, ou une suite d'idées musicales que l'instrumentiste « recherche » à partir d'une expérience purement digitale, en « tâtant » les cordes de son luth. La phrase de Pontus de Tyard réunit à elle seule la plupart des mots rattachés à l'improvisation instrumentale, qui par glissement sémantique désignent également des pièces écrites qui en adoptent les traits stylistiques : *recercare* et *fantasia* sont transposés tels quels dans le répertoire du luth et du clavier, tandis que « tâter » a donné naissance au *tastar de corde* italien et au *tiento* espagnol. »<sup>86</sup>

---

83 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Éditions Classiques Garnier, Arts de la Renaissance européenne, 2016.

84 CANGUILHEM, Philippe, *ibid.*, Chapitre 5 – Improviser à l'instrument, p. 70

85 TYARD, 1555, p. 114

86 CANGUILHEM, Philippe, *ibid.*, Chapitre 5 – Improviser à l'instrument, p. 71

La dernière partie de cette dernière citation permet d'alimenter notre réflexion par la prise en compte du répertoire des fantaisies espagnoles, dont certaines informations présentées dans les tablatures<sup>87</sup> imprimées du courtisan espagnol Alonso Mudarra établissent un lien fort entre improvisation et dimension tactile. En effet, les tablatures des trois premières fantaisies du premier livre intègrent une indication en début d'œuvre :

« Fantasia de pasos largos para deseolver las manos<sup>88</sup> »

Ces œuvres étant caractérisées par un déroulement musical particulièrement libre, dont les techniques d'écriture peuvent se rattacher à une pratique improvisée.

### b3 – Fonction des fantaisies écrites

Le répertoire d'un autre luthiste espagnol, Luis Milán, nous informe plus précisément sur les particularités créatives de la fantaisie. La fonction pédagogique d'un livre de tablature<sup>89</sup> de Luis Milán permet à la musicologie d'expliquer l'existence de nombreuses traces écrites de ce genre musical rattaché à l'improvisation, pouvant être considérées dans certains cas comme des exemples d'improvisations à suivre par le luthiste voulant se former à cet art.

Cependant, même si cette fonction pédagogique peut s'établir clairement pour certaines fantaisies, il semble que les caractéristiques des fantaisies d'Albert de Rippe ne s'accordent pas entièrement avec cette fonction. Alors que les fantaisies de certains luthistes, tels que Francesco da Milano, Alonso Mudarra ou Louis Milán, sont caractérisées par une écriture polyphonique aérée réduite à un ensemble restreint de voix, ainsi que, généralement, par une structure réduite limitant la réalisation de ces œuvres à de courtes durées ; les caractéristiques musicales des fantaisies d'Albert de Rippe vont à l'opposé de ces concepts. Cette *Première Fantaisie* étant représentatives d'une polyphonie dense et complexe, et d'une structure très développées.

---

87 MUDARRA, Alonso , *TRES LIBROS DE MUSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA [...]*, Séville, 1546

88 Traduction : « Fantasia de pas large pour se délier les mains ».

89 MILÁN, Luis, « *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro. El quale trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra* », 1536.

Ainsi, par l'exacerbation de ces paramètres musicaux, Albert de Rippe propose une conception plus construite de la fantaisie, à laquelle il semble vouloir donner ses lettres de noblesse. Nous pouvons imaginer que le luthiste avait pour projet de composer des œuvres importantes, représentatives d'un savoir-faire particulièrement savant en terme de composition et pouvant, à juste titre, être comparées avec les œuvres les plus développées de son temps.

Ceci dit, cette différence conceptuelle ne peut effacer entièrement le lien entre ces œuvres et les principes originels du genre de la fantaisie pour luth. Les fantaisies d'Albert de Rippe répondent entièrement aux caractéristiques les plus fondamentales du genre, telles qu'il est décrit dans les sources de l'époque. Notamment en ce qui concerne la liberté formelle – intrinsèquement rattachée aux pratiques improvisées – et la rigueur d'écriture polyphonique – rattachée à une tradition vocale de l'écriture musicale.

Ces quelques éléments musicologiques permettent d'alimenter notre réflexion autour du processus éditorial de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe. Nous nous demanderons si les variations musicales relevées dans ce mémoire dans le cadre d'appropriation d'une fantaisie par d'autres luthistes peuvent être révélatrice de choix pouvant se rattacher à une pratique improvisée du luth.

## Conclusion

Les particularités éditoriales relevées dans la concordance de sources de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe ont permis de préciser certains aspects d'un processus créatif singulier à la Renaissance.

La relève de variations éditoriales s'appliquant à différents paramètres de l'écriture musicale a permis de mettre en avant une forte variabilité des sources manuscrites vis-à-vis des sources imprimées. Nous avons alors distingué différents choix d'écriture, pouvant correspondre à des conceptualisations opposées de la composition et de la pratique de la musique pour luth.

La prise en compte de la dimension tactile d'une réalisation pratique de ces variations éditoriales a permis le relevé de corrélations entre les variations de l'écriture polyphonique et leurs applications instrumentales, significatives de conceptions artistiques opposées. La prise en compte de ces corrélations a alors permis de présenter, au sein des sources manuscrites, des variations éditoriales entrant en opposition avec certaines finesses polyphoniques et instrumentales présentes dans les sources imprimées. Ces distinctions conceptuelles ont permis d'orienter notre réflexion sur les particularités éditoriales de cette œuvre, par la conclusion que les sources manuscrites n'ont pas été copiées de la main d'Albert de Rippe ou sous sa direction. Il semble plutôt que ces copies soient représentatives de modifications, vis-à-vis d'un ou de plusieurs textes initiaux, opérées par les copistes d' U 87 et de M 266, ayant procédé à une ré-écriture de la tablature en fonction de choix artistiques personnels.

Ainsi, chacune des quatre sources de l'œuvre est représentative d'une version unique de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe, entrant en adéquation avec certaines volontés artistiques personnelles des différents luthistes ayant édités ou copiés les tablatures. Cet état de fait est corrélé à la définition de pratiques distinctes du luth et nous permet de préciser, par les résultats de notre analyse musicale, un processus créatif singulier d'appropriation de la tablature d'une fantaisie pour luth par différentes personnalités.

Nous avons alors proposé un référencement de sources musicologiques pouvant être liées à un tel processus créatif et permettant, dans certains cas, de justifier le cadre analytique de notre étude comparative. Cette dernière citation de Philippe Canguilhem illustre le caractère continu de notre travail vis-à-vis des recherches récentes sur le sujet :

« La grande majorité des *fantasie* et des *ricercari* de la Renaissance ne peuvent donc pas être analysés comme des « produits finis », mais comme des *works in progress*, des œuvres ouvertes qui saisissent une inspiration momentanée ou transmettent des idées musicales qui peuvent par la suite être librement réarrangées. Ceci explique l'instabilité chronique de ce répertoire, et la difficulté, voire l'impossibilité d'établir dans certains cas un texte fiable, tant les différentes « versions » d'une même pièce ont une validité équivalente. »<sup>90</sup>

La proposition d'une définition plus précise du processus d'appropriation d'une tablature de luth nécessiterait un approfondissement intégrant la notion d'improvisation musicale, souvent mentionnée dans les références musicologiques sur le sujet. La réduction de notre étude à un corpus réduit de tablatures écrites ne pouvant être entièrement significatif d'une pratique orale. Nous considérerons cependant que les résultats de notre étude pourraient servir de point de départ à un travail intégrant un corpus de fantaisies plus conséquent, pouvant avoir pour objectif de préciser l'étendue des procédés créatifs élaborés par les luthistes du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'improvisation d'une fantaisie pour luth.

L'ensemble diversifié de paramètres musicaux ayant été l'objet de variations entre les différentes sources de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe, relevés et catégorisés<sup>91</sup> dans ce mémoire permettra ainsi, au musicologue et à l'interprète, d'apercevoir les prémices d'une codification de l'improvisation d'une fantaisie pour luth répondant aux critères artistiques des luthistes de la Renaissance.

---

90 CANGUILHEM, Philippe, *ibid.*, Chapitre 5 – Improviser à l'instrument, p. 72.

91 Voir Partie III – A – Synthèse de paramètres variés dans les différentes sources.

# Bibliographie

## 1 – Sources concordantes de la Première Fantaisie d'Albert de Rippe

FEZANDAT, Michel, MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de Tablature de Leut*, Paris, 1552

BALLARD, Robert, LEROY, Adrian, *PREMIER LIVRE DE TABELATVRE DE LVTH  
CONTENANT / plusieurs fantasies./ Par Maistre Albert de Rippe / Mantouan*, Paris, 1562

*Fantasia di messer alberto*, Ms 87, Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala, fol. 59vo-60

*Recercar Alberto de Ripe*, Mus ms 266, Bayerische Staats Bibliothek, Munich, fol. 68-69

## 2 – Études

ATLAS, A. -W., *La musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600*, Tours, centre d'études supérieures de la renaissance, 2011

BROWN, H. -M., *Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations*, Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 100 (1973 – 1974), pp. 49-83

\_\_\_\_\_, *Instrumental music printed before 1600, A bibliography*, Harvard University Press, 1965

BUGGERT, R. -W., *Alberto da Ripa, lutenist and composer*, thèse non publiée, Université du Michigan, 1956

BUTLER, G. -G., « The Fantasia as musical Image », *The musical Quarterly*, Vol. 60 N°4, 1974, pp. 602-615

CANGUILHEM, Philippe, *Fronimo de Vincenzo Galilei*, Tours, centre d'études supérieures de la renaissance, Épitome musical, 2001

\_\_\_\_\_, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Éditions Classiques Garnier, Arts de la Renaissance européenne, 2016

CAZAUX, Christelle, *La musique à la cour de François 1<sup>er</sup>*, Paris, école nationale des chartes, Tours, centre d'études supérieures de la renaissance Programme ricercar, « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2002

- FERRAND François, Ed., *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, 2011
- GRIFFITHS, John, Une fantaisie de la Renaissance : an introduction, *Journal of the Lute Society of America*, Vol. 23, 1990, pp. 1-6
- JACQUOT, Jean, *Le Luth et sa musique*, Paris, Éditions du CNRS, 1979
- JANIN, Barnabé, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles)*, Langres, Editions D. Guéniot, 2012
- MENGOZZI, Stefano, « Vocal themes and improvisation in Alberto Da Ripa's lute fantasies », in Vaccaro, Jean-Michel, *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, juillet 1991, Tours; Paris, Éditions du CNRS, 1995, pp. 371-389
- NESS, A. -J., « IV. The De Rippe fascicle », in, *The Herwarth lute manuscripts at the Bavarian State Library, Munich*, New York University, 1984
- The New Grove Dictionnary of Music and Musicians* (2<sup>e</sup> éd.), London, Macmillan publishers, 2001
- NORDSTROM, Lyle, « Albert de Rippe, joueur de luth du Roy » *Early Music*, Vol. 7, No. 3, 1979, pp. 378-385, 1979
- PROD'HOMME, J. G., « Guillaume Morlaye, éditeur d'Albert de Ripe, luthiste et bourgeois de Paris », *Revue de musicologie*, T. 6, N°6, 1925, pp. 157-167
- VACCARO, J. -M., A propos de deux éditions critiques de l'œuvre de Francesco da Milano : méthodologie de la transcription des tablatures de luth et interprétation métrique de la musique du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, *Revue de musicologie*, T. 58, N°2 (1972), pp. 176-189
- VACCARO, J. -M., *La musique de luth en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1981
- VACCARO, J. -M., *Œuvres d'Albert De Rippe, I. Fantaisies*, Paris, Éditions du CNRS, 1972



# Annexes

## Annexe 1 – Lexique

Cette analyse, intégrant la dimension tactile de la réalisation d'une tablature de luth, adopte un vocabulaire spécifique présenté au lecteur dans le lexique suivant.

Main droite : La main droite pince les cordes. Son déplacement à différents niveaux des cordes permet de varier le timbre. Tous les doigts peuvent être sollicités sauf l'auriculaire, posé sur la table de l'instrument.

Main gauche : Les doigts de la main gauche appuient sur les cordes au niveau du manche. Tous les doigts sont sollicités sauf le pouce, placé derrière le manche.

Chœur : Un chœur est un groupe de deux cordes accordées à l'unisson pour les chœurs aigus (1 à 3) et à l'octave pour les chœurs graves (4 à 6). Le luthiste doit émettre chacune des deux cordes simultanément, donnant l'illusion d'un seul son. Le luth Renaissance dispose généralement de six chœurs accordés de la manière suivante :

- |                  |                 |                   |
|------------------|-----------------|-------------------|
| – chœur 1 : sol3 | – chœur 2 : ré3 | – chœur 3 : la2   |
| – chœur 4 : fa2  | – chœur 5 : do2 | – chœur 6 : sol1. |

Ils sont représentés dans la tablature par les lignes horizontales.

Chœur à vide : Il s'agit d'un chœur vibrant sur toute sa longueur, n'étant pas raccourci par un doigt de la main gauche, son émission ne sollicite alors que la main droite.

Chœur fretté : Il s'agit d'un chœur raccourci par un doigt de main gauche posé sur une case du manche. Les frettes sont des cordes en boyau entourant le manche à distance d'un demi-ton, leurs numéros, croissants à partir du haut du manche, définissent ceux des cases.

Case : Le manche du luth est divisé en 12 cases évoluant chromatiquement. La 1ère case se situe en haut du manche (un demi-ton plus élevé que la note du chœur à vide) et la 12ème case (correspondant à l'octave supérieure de la note du chœur à vide), se situant sur la table du luth.

Position : Ce terme est employé pour indiquer le placement de la main gauche à différents niveaux du manche. Une position est associée à un chiffre romain correspondant au numéro de la case où se situe l'index de la main gauche. Par exemple, en position II la main gauche occupera une zone correspondante aux premières cases du manche, alors qu'en position V la main gauche occupera une zone du milieu du manche, correspondante aux cases 5 à 8.

Démanché : Un démanché est un déplacement rapide de la main gauche d'une position à une autre.

## Annexe 2 – Code de lecture de la transcription comparative

Cette transcription des quatre sources de la *Première Fantaisie* d'Albert de Rippe a pour objectif de mettre en évidence les écarts éditoriaux de chaque source concordante par rapport à la source imprimé F I, choisie comme source de référence dans le cadre de ces comparaisons. Transcrites en notation moderne à partir des tablatures originales les source ont ensuite été superposées les unes aux autres. La partition a alors été traitée pour faciliter la lecture des écarts entre chaque édition, nous en présentons ici le code.

Les variations éditoriales, établies par rapport à la source F I ont été colorées en **rouge** :

- Lorsqu'il y a un changement de hauteur de note seule la tête de la note est coloriée.
- Lorsqu'il y a un changement de rythme seule la ligature de la note est coloriée.
- Lorsqu'il y a un ajout de notes ou d'un passage toute la note ou le passage est coloriée, hampe comprise.
- Lorsque des mesures sont ajoutées ou supprimées un commentaire (+/- X mesures) apparaît au dessus de la mesure concernée.
- Les passages n'apparaissant pas dans la tablature (Munich et Uppsala) ont été figurés dans la transcription par la suppression des silences et des barres de mesures.
- Lorsqu'une même note est jouée sur un autre chœur cette note est colorée en **bleu**.
- Les notes correspondantes à des erreurs présumées de copies ont été mises entre parenthèses.

La source manuscrite Munich (M 266) présente les même correction d'erreurs de copie que la source imprimé LB I. Ces corrections ne sont alors mises en évidence, par le code couleur, que pour la source LB I. Ceci facilité l'observation des variations éditoriales propres à M 266.

# Table des matières

|  |    |
|--|----|
| Remerciements.....   | 3  |
| Remarques.....   | 7  |
| Introduction.....  | 9  |
| Partie I – Sources de la Première Fantaisie d'Albert de Rippe.....             | 14 |
| A – Imprimés.....  | 15 |
| a1 – Imprimé de Fezandat (F I).....  | 15 |
| a2 – Imprimé de Ballard (LB I).....  | 17 |
| B – Manuscrits.....  | 18 |
| b1 – Manuscrit d'Uppsala 87 (U 87).....  | 18 |
| b2 – Manuscrit de Munich 266 (M 266).....                                      | 19 |
| C – Présentation des hypothèses.....   | 21 |
| Partie II – Analyse comparative des sources.....                               | 26 |
| A – Transcription des tablatures.....  | 26 |
| a1 – Problèmes de transcription d'une tablature de luth.....                   | 27 |
| a2 – Interprétation du contenu musical de la tablature.....                    | 29 |
| B – Démarche d'analyse.....  | 30 |
| C – Variations structurelles.....  | 31 |
| c1 – Ajouts et suppressions d'une ou deux mesures des sources manuscrites..... | 31 |
| c2 – Absence de passages importants.....                                       | 37 |
| c3 – Conclusion de l'analyse des variations structurelles.....                 | 41 |
| D – Variations de la polyphonie.....   | 42 |
| d1 – Particularités d'écriture des œuvres d'Albert de Rippe.....               | 42 |
| d2 – Présentation de l'analyse comparative de la polyphonie.....               | 44 |

|  |    |
|--|----|
| d3 – Manuscrit d'Uppsala (U 87).....   | 45 |
| d4 – Manuscrit de Munich (M 266).....  | 58 |
| d5 – Conclusion de l'analyse comparée des variations polyphoniques.....                      | 65 |
| E – Variations dans l'utilisation des chœurs.....  | 68 |
| e1 – Imprimés Fezandat (F I) et Ballard (LB I).....  | 70 |
| e2 – Manuscrit de Munich (M 266).....  | 73 |
| e3 – Manuscrit d'Uppsala (U 87).....   | 73 |
| e4 – Conclusion de l'analyse des variations de l'utilisation des chœurs.....                 | 75 |
| Synthèse de l'analyse.....   | 76 |
| Partie III – Réalisations variables d'une fantaisie pour luth.....                           | 77 |
| A – Synthèse des paramètres variés dans les différentes sources.....                         | 77 |
| a1 – Structure.....  | 77 |
| a2 – Mélodique et rythmique.....   | 78 |
| a3 – Polyphonie.....   | 79 |
| a4 – Pratique instrumentale.....   | 80 |
| B – Improvisation d'une fantaisie.....   | 81 |
| b1 – Imagination et performance.....   | 81 |
| b2 – Dimension tactile.....  | 82 |
| b3 – Fonction des fantaisies écrites.....  | 83 |
| Conclusion.....  | 85 |
| Bibliographie.....   | 87 |
| Annexes.....   | 89 |
| Annexe 1 – Lexique.....  | 89 |
| Annexe 2 – Code de lecture de la transcription comparative.....                              | 90 |
| Transcription comparative des quatre sources de la Première Fantaisie d'Albert de Rippe..... | 93 |

**Transcription comparative des quatre sources de la *Première Fantaisie d'Albert de Rippe***

# Première Fantaisie

pour luth

- Albert de Rippe -

## Transcription comparative des sources

Transcription des tablatures de luth :  
Morgan Marqué

### - Imprimé Fezandat ( F I )

### - Manuscrit d'Uppsala ( U 87 )

### - Imprimé Ballard ( LB I )

### - Manuscrit de Munich ( M 266 )

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

9 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

17 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

24

(F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

31

(F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)



Première Fantaisie d'Albert de Rippe

37 (F I)

Musical notation for system 1, measures 37-45. Treble and bass staves. Annotations include a red line above the treble staff in measure 38 and a blue line above the treble staff in measure 45.

(U 87)

Musical notation for system 2, measures 37-45. Treble and bass staves. Annotations include a red line above the treble staff in measure 38 and a blue line above the treble staff in measure 45.

(LB I)

Musical notation for system 3, measures 37-45. Treble and bass staves.

(M 266)

Musical notation for system 4, measures 37-45. Treble and bass staves. A red annotation in measure 45 indicates a deletion of 9 measures (- 9 mesures).

- 9 mesures

46 (F I)

Musical notation for system 5, measures 46-54. Treble and bass staves.

(U 87)

Musical notation for system 6, measures 46-54. Treble and bass staves. A red annotation in measure 54 indicates a deletion of 9 measures (- 9 mesures).

(LB I)

Musical notation for system 7, measures 46-54. Treble and bass staves.

(M 266)

Musical notation for system 8, measures 46-54. Treble and bass staves.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

54 (F I)

First system of musical notation (measures 54-55). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 54-55). It consists of two staves. The treble staff has red zig-zag marks under the notes in measures 54 and 55. The bass staff has red zig-zag marks under the notes in measures 54 and 55.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 54-55). It consists of two staves. The treble staff has a blue dot under the note in measure 55. The bass staff has red dots under the notes in measures 54 and 55.

(M 266)

- 1 mesure

Fourth system of musical notation (measures 54-55). It consists of two staves. The treble staff has red brackets and lines under the notes in measures 54 and 55. The bass staff has red dots under the notes in measures 54 and 55.

62 (F I)

First system of musical notation (measures 62-63). It consists of two staves. The treble staff has a blue dot under the note in measure 63. The bass staff has a blue dot under the note in measure 63.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 62-63). It consists of two staves. The treble staff has red brackets and lines under the notes in measures 62 and 63. The bass staff has red brackets and lines under the notes in measures 62 and 63.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 62-63). It consists of two staves. The treble staff has a blue dot under the note in measure 63. The bass staff has a blue dot under the note in measure 63.

(M 266)

+2 mesures

Fourth system of musical notation (measures 62-63). It consists of two staves. The treble staff has a blue dot under the note in measure 63. The bass staff has a blue dot under the note in measure 63.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

72 (F I)

Musical score for measures 72-80. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled (F I). The second system is labeled (U 87) + 2 mesures, with red markings indicating a correction or addition. The third system is labeled (LB I). The fourth system is labeled (M 266). Red dots are placed on specific notes in the bass clef of the third and fourth systems.

81 (F I)

Musical score for measures 81-89. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled (F I). The second system is labeled (U 87) and contains red markings, including a correction in the bass clef and a correction in the treble clef. The third system is labeled (LB I). The fourth system is labeled (M 266). Red dots are placed on specific notes in the bass clef of the second and third systems.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

87 (F I)

System 1: Measures 87-94. Treble and bass clefs. Includes a fermata over measure 94. The bass line has rests in measures 88-90.

(U 87)

System 2: Measures 87-94. Treble and bass clefs. Red annotations highlight specific notes in measures 87 and 88.

(LB I)

System 3: Measures 87-94. Treble and bass clefs. Blue annotations highlight specific notes in the bass line of measures 87 and 88.

(M 266)

System 4: Measures 87-94. Treble and bass clefs. Blue annotations highlight specific notes in the bass line of measures 87 and 88.

95 (F I)

System 1: Measures 95-102. Treble and bass clefs. Includes a fermata over measure 102.

(U 87)

System 2: Measures 95-102. Treble and bass clefs.

(LB I)

System 3: Measures 95-102. Treble and bass clefs.

(M 266)

System 4: Measures 95-102. Treble and bass clefs.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

104 (F I)

System 1 (measures 104-113). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 107. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 107, and red brackets under the bass staff in measures 112 and 113.

(U 87)

System 2 (measures 104-113). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 107. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 107, and red brackets under the bass staff in measures 112 and 113.

(LB I)

System 3 (measures 104-113). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 107. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 107, and red brackets under the bass staff in measures 112 and 113.

(M 266)

System 4 (measures 104-113). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 107. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 107, a red dot above the treble staff in measure 112, and a red '7' above the bass staff in measure 112.

114 (F I)

System 1 (measures 114-119). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 114. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 114, and a red bracket under the bass staff in measure 119.

(U 87)

System 2 (measures 114-119). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 114. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 114, and a red bracket under the bass staff in measure 119.

(LB I)

System 3 (measures 114-119). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 114. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 114, and a red bracket under the bass staff in measure 119.

(M 266)

System 4 (measures 114-119). Treble clef, bass clef. Includes a fermata over measure 114. Red markings: a red '7' above the treble staff in measure 114, and red brackets under the bass staff in measures 115, 116, and 117.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

121 (F I)

First system of musical notation for measures 121-127. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 7/8 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 121-127. This system includes blue annotations: a blue dot on the treble staff in measure 124 and a blue dot on the bass staff in measure 125. Red annotations include a red line connecting two notes in the treble staff of measure 125 and a red line connecting two notes in the bass staff of measure 125.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 121-127. This system includes blue annotations: a blue dot on the treble staff in measure 124 and a blue dot on the bass staff in measure 125. Red annotations include a red line connecting two notes in the treble staff of measure 125 and a red line connecting two notes in the bass staff of measure 125.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 121-127. This system includes blue annotations: a blue dot on the treble staff in measure 124 and a blue dot on the bass staff in measure 125. Red annotations include a red line connecting two notes in the treble staff of measure 125 and a red line connecting two notes in the bass staff of measure 125.

128 (F I)

First system of musical notation for measures 128-134. The music continues in 7/8 time. The upper staff features a more complex melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides a steady accompaniment.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 128-134. Red annotations include a red line connecting two notes in the bass staff of measure 131.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 128-134. Red annotations include a red line connecting two notes in the bass staff of measure 131.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 128-134. Red annotations include a red line connecting two notes in the bass staff of measure 131.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

135

(F I)

System 1: Measures 135-142. Treble clef, bass clef. A 7-measure rest is present in the bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs.

(U 87)

System 2: Measures 135-142. Treble clef, bass clef. A red line is drawn above the treble staff in measures 139-142. A red 7-measure rest is present in the bass staff.

(LB I)

System 3: Measures 135-142. Treble clef, bass clef. A red dot is placed above the treble staff in measure 142.

(M 266)

System 4: Measures 135-142. Treble clef, bass clef. A red dot is placed above the bass staff in measure 142.

143

(F I)

System 1: Measures 143-150. Treble clef, bass clef. The bass staff has a 7-measure rest in measure 143.

(U 87)

System 2: Measures 143-150. Treble clef, bass clef. A red squiggle is present in the treble staff in measure 143.

(LB I)

System 3: Measures 143-150. Treble clef, bass clef.

(M 266)

System 4: Measures 143-150. Treble clef, bass clef. Red dots are placed above the treble staff in measures 143, 144, and 145.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

151

(F I)

System 1: Measures 151-160. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. The music consists of a melodic line in the treble and a supporting bass line. A fermata is placed over the final measure of the system.

(U 87)

System 2: Measures 151-160. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. This system is identical to System 1.

(LB I)

System 3: Measures 151-160. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. This system is identical to System 1.

(M 266)

System 4: Measures 151-160. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. This system is identical to System 1.

161

(F I)

System 5: Measures 161-170. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. The treble staff features a series of chords with a red dot on the first note of the first measure. The bass staff has a melodic line. A fermata is placed over the final measure.

(U 87)

System 6: Measures 161-170. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. The treble staff features a series of chords with a red dot on the first note of the first measure and a red box around the second and third notes of the first measure. The bass staff has a melodic line. A fermata is placed over the final measure.

(LB I)

System 7: Measures 161-170. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. The treble staff features a series of chords with a red dot on the first note of the first measure. The bass staff has a melodic line. A fermata is placed over the final measure.

(M 266)

System 8: Measures 161-170. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 7/8. The treble staff features a series of chords with a red dot on the first note of the first measure. The bass staff has a melodic line. A fermata is placed over the final measure.



Première Fantaisie d'Albert de Rippe

169 (F I)

First system of musical notation for measures 169-176, labeled (F I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 169-176, labeled (U 87). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 169-176, labeled (LB I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 169-176, labeled (M 266). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

177 (F I)

First system of musical notation for measures 177-184, labeled (F I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 177-184, labeled (U 87). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands. A red bracket highlights a measure in the treble staff, and the text "+ 1 mesure" is written in red above it.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 177-184, labeled (LB I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 177-184, labeled (M 266). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

185

(F I)

System 1: Measures 185-192. Treble clef, bass clef. Includes a fermata over the final measure.

(U 87)

System 2: Measures 185-192. Red annotations highlight specific notes and intervals in both staves.

(LB I)

System 3: Measures 185-192. Treble clef, bass clef. Includes a fermata over the final measure.

(M 266)

System 4: Measures 185-192. Red annotations highlight specific notes and intervals in both staves.

193

(F I)

System 1: Measures 193-200. Treble clef, bass clef. Includes a fermata over the final measure.

(U 87)

+ 2 mesures

System 2: Measures 193-200. Red annotations highlight specific notes and intervals in both staves.

(LB I)

System 3: Measures 193-200. Treble clef, bass clef. Includes a fermata over the final measure.

(M 266)

System 4: Measures 193-200. Treble clef, bass clef. Includes a fermata over the final measure.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

203 (F I)

First system of musical notation for measures 203-211. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and melodic lines. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 211.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 203-211. It consists of two staves. A red bracket highlights a group of notes in the treble staff of measure 211, and a red arrow points to a specific note in the bass staff of the same measure.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 203-211. It consists of two staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 211.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 203-211. It consists of two staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 211.

212 (F I)

First system of musical notation for measures 212-220. It consists of two staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 220.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 212-220. It consists of two staves. Red arrows point to specific notes in both the treble and bass staves of measures 212, 213, 214, 215, and 216.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 212-220. It consists of two staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 220.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 212-220. It consists of two staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 220.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

220 (F I)

System 1: Measures 220-226. Treble and bass clefs. Includes a red correction in the bass line at measure 224.

(U 87)

System 2: Measures 220-226. Treble and bass clefs. Includes a red correction in the treble line at measure 224.

(LB I)

System 3: Measures 220-226. Treble and bass clefs.

(M 266)

System 4: Measures 220-226. Treble and bass clefs.

227 (F I)

System 1: Measures 227-233. Treble and bass clefs.

(U 87)

System 2: Measures 227-233. Treble and bass clefs. Includes a red correction in the treble line at measure 229.

(LB I)

System 3: Measures 227-233. Treble and bass clefs.

(M 266)

System 4: Measures 227-233. Treble and bass clefs. Includes a red correction in the bass line at measure 231.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

235 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

242 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

248

(F I)

First system of musical notation (measures 248-254), labeled (F I). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 248-254), labeled (U 87). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 248-254), labeled (LB I). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes.

(M 266)

Fourth system of musical notation (measures 248-254), labeled (M 266). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes.

255

(F I)

First system of musical notation (measures 255-264), labeled (F I). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes. A red 'y' mark is present above the first measure of the treble staff.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 255-264), labeled (U 87). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes. A red 'y' mark is present above the first measure of the treble staff, and a red 'y' mark is present below the first measure of the bass staff.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 255-264), labeled (LB I). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes. A red 'y' mark is present above the first measure of the treble staff, and a red 'y' mark is present below the first measure of the bass staff.

(M 266)

Fourth system of musical notation (measures 255-264), labeled (M 266). It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, and a bass line with sustained notes. A red 'y' mark is present above the first measure of the treble staff, and a red 'y' mark is present below the first measure of the bass staff.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

261

(F I)

Musical score for measures 261-266, featuring four systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first system is labeled (U 87), the second (LB I), and the fourth (M 266). A red highlight is present in the fourth system, specifically under the treble clef staff in the final measure of the system.

269

(F I)

Musical score for measures 269-274, featuring four systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first system is labeled (U 87), the second (LB I), and the third (M 266). Red highlights are present in the fourth system, specifically under the treble clef staff in the first and second measures of the system.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

277 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

- 2 mesures

286 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)



Première Fantaisie d'Albert de Rippe

294 (F I)

First system of musical notation (measures 294-302) for the first part (F I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. There are small '7' markings above some notes in the bass staff.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 294-302) for the second part (U 87). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is identical to the first system.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 294-302) for the third part (LB I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is identical to the first system.

(M 266)

Fourth system of musical notation (measures 294-302) for the fourth part (M 266). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is identical to the first system.

303 (F I)

First system of musical notation (measures 303-311) for the first part (F I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with similar rhythmic patterns, including some accidentals like sharps and flats.

(U 87)

Second system of musical notation (measures 303-311) for the second part (U 87). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Red annotations highlight specific notes and slurs in both staves.

(LB I)

Third system of musical notation (measures 303-311) for the third part (LB I). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Red annotations highlight specific notes and slurs in both staves. A blue dot is present above a note in the treble staff.

(M 266)

Fourth system of musical notation (measures 303-311) for the fourth part (M 266). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Red annotations highlight specific notes and slurs in both staves. A blue dot is present above a note in the treble staff.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

311 (F I)

First system of musical notation, measures 311-318. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a sequence of chords and moving lines in both hands. A fermata is present over the final measure of the system.

(U 87)

- 105 mesures

Second system of musical notation, measures 311-318. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. A red bracket highlights a specific measure in the treble staff.

(LB I)

Third system of musical notation, measures 311-318. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous systems. A red dot is placed under a note in the bass staff.

(M 266)

Fourth system of musical notation, measures 311-318. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous systems. A fermata is present over the final measure of the system.

319 (F I)

First system of musical notation for measures 319-326. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music begins with a fermata in the treble staff, followed by a series of chords and moving lines.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 319-326. It consists of two empty staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 319-326. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system, featuring a series of chords and moving lines.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 319-326. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the previous systems, ending with a fermata in the treble staff.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

327 (F I)

Musical notation for system 1, measures 327-333. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The grand staff contains the main piano accompaniment. The treble clef staff contains a specific voicing or fingering for the right hand, with a '7' indicating a fingering for the seventh finger.

(U 87)

Musical notation for system 2, measures 327-333. This system is a blank grand staff, indicating that the voicing for the upper right hand is not used in this system.

(LB I)

Musical notation for system 3, measures 327-333. This system is identical to system 1, showing the main piano accompaniment and a specific voicing for the right hand.

(M 266)

Musical notation for system 4, measures 327-333. This system is identical to system 1, showing the main piano accompaniment and a specific voicing for the right hand.

334 (F I)

Musical notation for system 5, measures 334-340. The system consists of two staves: a grand staff and a single treble clef staff. The grand staff contains the main piano accompaniment. The treble clef staff contains a specific voicing for the right hand, with a '7' indicating a fingering for the seventh finger.

(U 87)

Musical notation for system 6, measures 334-340. This system is a blank grand staff, indicating that the voicing for the upper right hand is not used in this system.

(LB I)

Musical notation for system 7, measures 334-340. This system is identical to system 5, showing the main piano accompaniment and a specific voicing for the right hand.

(M 266)

Musical notation for system 8, measures 334-340. This system is identical to system 5, showing the main piano accompaniment and a specific voicing for the right hand.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

342 (F I)

Musical notation for system 1, measures 342-349. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

(U 87)

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, representing the unaccompanied part of the system.

(LB I)

Musical notation for system 3, measures 342-349. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

(M 266)

Musical notation for system 4, measures 342-349. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

351 (F I)

Musical notation for system 5, measures 351-358. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

(U 87)

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, representing the unaccompanied part of the system.

(LB I)

Musical notation for system 7, measures 351-358. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

(M 266)

Musical notation for system 8, measures 351-358. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are several fermatas and slurs throughout the system.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

358 (F I)

Musical notation for system 1, measures 358-364. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The grand staff contains the main melodic and harmonic material, while the single staff contains a specific fingering or articulation for the right hand.

(U 87)

Musical notation for system 2, measures 358-364. This system contains a single treble clef staff with specific fingering or articulation markings for the right hand, corresponding to the measures in the system above.

(LB I)

Musical notation for system 3, measures 358-364. This system contains a grand staff with specific fingering or articulation markings for both the left and right hands, corresponding to the measures in the system above.

(M 266)

Musical notation for system 4, measures 358-364. This system contains a grand staff with specific fingering or articulation markings for both the left and right hands, corresponding to the measures in the system above.

365 (F I)

Musical notation for system 5, measures 365-371. The system consists of two staves: a grand staff and a single treble clef staff. The grand staff contains the main melodic and harmonic material, while the single staff contains a specific fingering or articulation for the right hand.

(U 87)

Musical notation for system 6, measures 365-371. This system contains a single treble clef staff with specific fingering or articulation markings for the right hand, corresponding to the measures in the system above.

(LB I)

Musical notation for system 7, measures 365-371. This system contains a grand staff with specific fingering or articulation markings for both the left and right hands, corresponding to the measures in the system above.

(M 266)

Musical notation for system 8, measures 365-371. This system contains a grand staff with specific fingering or articulation markings for both the left and right hands, corresponding to the measures in the system above.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

372 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

381 (F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

389

(F I)

Musical notation for measures 389-398, system 1. Treble and bass staves. Annotations include '7' above notes in measures 389, 390, and 394; 'b' below notes in measures 390 and 391; and 'z' above notes in measures 394 and 395.

(U 87)

Empty musical staves for system 2.

(LB I)

Musical notation for measures 389-398, system 3. Treble and bass staves. Annotations include '7' above notes in measures 389, 390, and 394; 'b' below notes in measures 390 and 391; and 'z' above notes in measures 394 and 395.

(M 266)

Musical notation for measures 389-398, system 4. Treble and bass staves. Red markings highlight specific notes: a red dot on the treble staff in measure 390 and a red squiggle on the bass staff in measure 398.

399

(F I)

Musical notation for measures 399-408, system 5. Treble and bass staves. Annotations include '7' above notes in measures 399 and 400.

(U 87)

Empty musical staves for system 6.

(LB I)

Musical notation for measures 399-408, system 7. Treble and bass staves. Annotations include '7' above notes in measures 399 and 400.

(M 266)

Musical notation for measures 399-408, system 8. Treble and bass staves. A red box highlights a note in the treble staff in measure 404.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

406 (F I)

First system of musical notation, measures 406-412. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests. A fermata is present over a note in the bass staff at measure 410.

(U 87)

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, corresponding to the first system.

(LB I)

Second system of musical notation, measures 406-412. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. A red dot is visible on a note in the treble staff at measure 412.

(M 266)

Third system of musical notation, measures 406-412. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. A fermata is present over a note in the bass staff at measure 410.

413 (F I)

First system of musical notation, measures 413-419. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests. A fermata is present over a note in the bass staff at measure 417.

(U 87)

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, corresponding to the second system.

(LB I)

Second system of musical notation, measures 413-419. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. A red dot is visible on a note in the treble staff at measure 419.

(M 266)

Third system of musical notation, measures 413-419. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. A red dot is visible on a note in the treble staff at measure 413.



Première Fantaisie d'Albert de Rippe

422

(F I)

(U 87)

(LB I)

(M 266)

430

(F I)

(U 87)

- 1 mesure

(LB I)

(M 266)

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

439 (F I)

First system of musical notation for measures 439-445. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

(U 87)

- 1 mesure

Second system of musical notation for measures 439-445. A red horizontal bar highlights the first measure of the treble staff. The notation continues with the same rhythmic patterns as the first system.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 439-445. Red markings highlight the final notes of the treble and bass staves in the last measure of the system.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 439-445. Red markings highlight the final notes of the treble and bass staves in the last measure of the system.

446 (F I)

First system of musical notation for measures 446-452. It consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 446-452. The notation continues with the same melodic and accompanimental patterns.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 446-452. Red markings highlight the first notes of the treble and bass staves in the first measure of the system.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 446-452. The notation concludes the piece with the same melodic and accompanimental patterns.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

454 (F I)

First system of musical notation for measures 454-462. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines. A fermata is present over the final note of the first staff in measure 462.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 454-462, identical to the first system.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 454-462, identical to the first system.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 454-462. This system includes red annotations: a red squiggle above the first staff in measure 455, a red '7' above the first staff in measure 456, and a red note on the second staff in measure 456.

463 (F I)

First system of musical notation for measures 463-471. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex textures and melodic lines. Fermatas are present over the final notes of the first staff in measures 463, 465, 467, and 471.

(U 87)

Second system of musical notation for measures 463-471, identical to the first system.

(LB I)

Third system of musical notation for measures 463-471, identical to the first system.

(M 266)

Fourth system of musical notation for measures 463-471. This system includes red annotations: a red sharp sign (#) above the first staff in measure 465, and a red melodic line on the second staff in measure 466.

Première Fantaisie d'Albert de Rippe

471 (F I)

Musical notation for system (F I). It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time. The first two measures show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. The third measure continues the melodic line with a slur. The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

(U 87)

Musical notation for system (U 87). It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time. The first three measures are identical to system (F I). The fourth and fifth measures are highlighted in red and contain two additional measures of music, indicated by the red text "+ 2 mesures". The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

(LB I)

Musical notation for system (LB I). It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time. The first two measures show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. The third measure continues the melodic line with a slur. The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

(M 266)

Musical notation for system (M 266). It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time. The first two measures are identical to system (F I). The third measure is replaced by a red highlight containing a sixteenth-note scale starting on a flat, indicated by the red text "- 1 mesure". The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.